Ш 67
85.1

ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Вып V

РИСУНОК

ЗАРИСОВКИ И НАБРОСКИ С НАТУРЫ

Обращаясь к изучению наследия того или иного выдающегося художника, мы, помимо законченных капитальных произведений и этюдов, встречаем у каждого из них большое количество альбомов и альбомчиков, заполненных различными зарисовками и набросками. И когда мы более подробно ознакомимся и с характером и с содержанием этих набросков и зарисовок, нам станет ясно: все они в сущности отображают то, что остановило внимание художника в окружающей его жизни, с чем встретился он вне стен своей мастерской. Тут портретные зарисовки современников, группы людей, уличные сцены, наброски животных, зарисовки пейзажного характера, фрагменты архитектуры и многое, многое другое. Иногда это зарисовки более или менее проработанные, иногда это только штрихи, пометки, понятные лишь самому художнику, но, очевидно, для него важные и необходимые.

Подобно тому как писатель никогда не расстается с блокнотом, куда записывает он и разговорную речь и отдельные слова, свои

наблюдения типов и характеров заинтересовавших его людей,— так же не можем мы представить себе подлинного художника без стремления к изучению жизни, без альбома, куда заносит он все, что привлекает его взор и внимание в явлениях «быстро текущей жизни».

Сколько таких альбомов оставили нам А. Иванов, Репин, Серов. Большой интерес представляют дорожные альбомы пейзажиста Ф. Васильева, успевшего за свою короткую жизнь сделать множество превосходных зарисовок и набросков. Мы знаем альбомы и многих других художников.

Трудно переоценить все значение зарисовок, набросков и рисунков с натуры в работе как начинающего художника, так и зрелого мастера.

Некоторые люди обладают прекрасной зрительной памятью, но, даже хорошо запомнив увиденное, «держа его в голове», нелегко, а

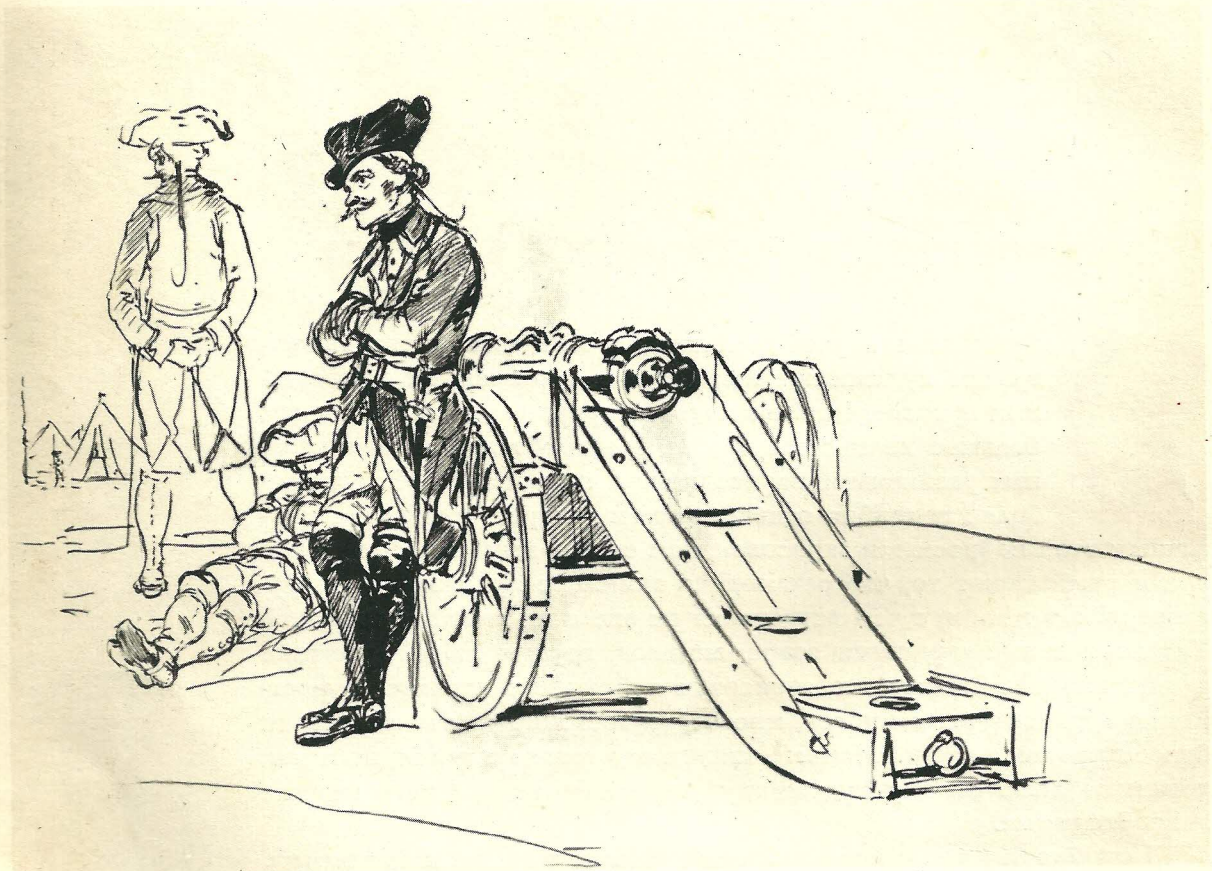

Рис. 1. К. П. Брюллов. Солдаты у пушки. Карандаш

подчас и невозможно воспроизвести на бумаге все разнообразие натуры. Сколько новых, неповторимых явлений возникает перед нами каждый момент!

Что же делать художнику, если его взволновало и захватило развертывающееся перед ним событие во всем богатстве зрительных впечатлений? Очевидно, необходимо делать заметки, зарисовки, наброски как с натуры, так и по памяти и воображению. Это будут портретные зарисовки, наброски животных, предметов обихода, да всего и не перескажешь. Зрительные впечатления постоянно должны фиксироваться изобразительными средствами и в различных материалах. «На улицах всегда группировку людей наблюдал,— говорил Суриков.— Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь. Случайность приучился ценить» *.

Рис. 2. И. Е. Репин. Натурщица. 1890. Карандаш

Но недостаточно попробовать и даже потренироваться в работе над наброском. Надо многое преодолеть, чтобы овладеть умением свободно передавать свои наблюдения и замыслы в набросках, зарисовках, эскизах и, в конечном счете, в законченном рисунке или картине.

Необходимо, однако, твердо запомнить, что дается это художнику на основе длительного изучения натуры, приобретения знаний и навыков, постоянных упражнений в рисунке и живописи.

Набросок имеет свои особенности, отличающие его от рисунка.

Набросок дает возможность выразить первое впечатление от натуры во всей ее неповторимости; задачей рисунка будет закрепить, уточнить, проработать форму, сохраняя свежесть первоначального впечатления.

* И. Евдокимов. В. И. Суриков. М.—Л., «Искусство», 1940, стр. 39.

Рис. 3. П. А. Федотов. Хозяин и мастерица. Карандаш

В жизни часто приходится наблюдать человека в движении, животных же просто невозможно поставить в нужную вам позу. В таких случаях незаменим быстрый набросок или даже серия набросков. Лишь поняв и выразив свои наблюдения в зарисовках, можно будет закрепить это в художественном произведении.

Иногда набросок приходится делать быстро. Если в состоянии природы или в облике человека вдруг все изменилось, лучше оставить этот набросок и сделать новый. Потом уже, по памяти, на основании хотя бы и коротких зарисовок закрепить свое впечатление.

Не нужно, однако, сужать роль наброска и сводить его только к быстрой зарисовке первого впечатления. Его огромные возможности определяются бесконечным разнообразием окружающего и условиями, в которых работает художник. Можно набросок сделать более проработанным, показать отдельные детали. Среди приводимых здесь рисунков есть и быстрые, и более продолжительные зарисовки, и рисунки по памяти, которые порой трудно отличить от работы с натуры.

Наброски и зарисовки служат самым различным целям. Это могут быть наброски, связанные с изучением натуры,— часто, прежде чем приступить к рисунку, с модели делают беглую предварительную зарисовку. Такая зарисовка помогает уяснить главное в модели, так как в ней уже схвачены характерные черты, намечены композиция, движение, основные пропорции. В дальнейшем в рисунке большого формата внимательно штудируются детали, уточняется форма, решаются задачи света.

Рис. 4. П. А. Федотов. Наброски. Карандаш

Следует сказать, что вообще работу над длительным рисунком и этюдом надо сопровождать большим количеством набросков, тренируя глаз и руку на различных по характеру моделях. Необходимо предупредить начинающих художников против наброска как самоцели, против «наброска для наброска», против легкомысленного отношения к быстрым «эффектным» зарисовкам, где за ловким и хлестким штрихом, «красивой» манерой зачастую скрывается безграмотность и беспомощность в решении формы.

В наброске должны быть отражены знания и опыт, приобретенные в изучении натуры. Например, вы делаете набросок руки; необходимо, чтобы чувствовался поворот кисти, чтобы были показаны пальцы, выражен жест, решены пропорции. Но если все это делается поверхностно, без знания анатомии и конструкции руки, без предварительной проработки и изучения, то все окажется неверным, пустым, бессодержательным. Такой набросок не принесет никакой пользы начинающему художнику.

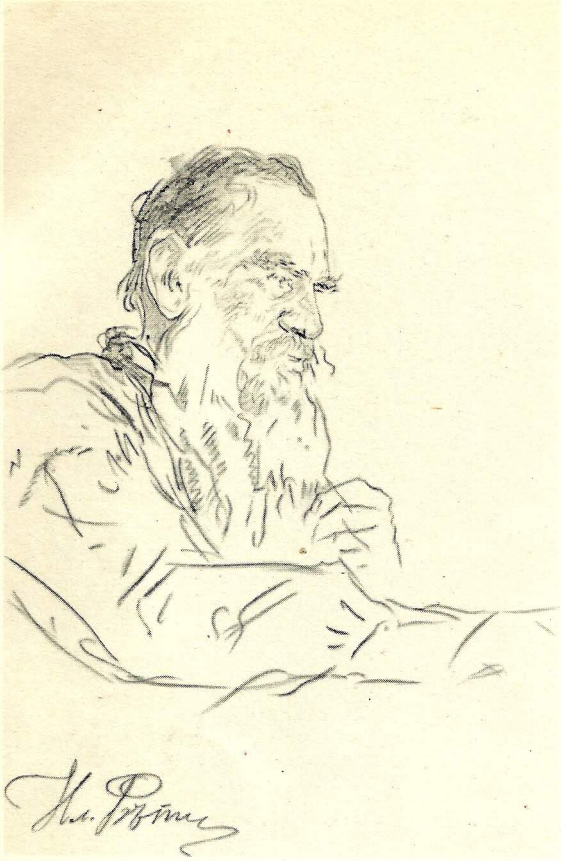

Рис. 5. И. Е. Репин. Л. Н. Толстой. «Шах королю». 1891. Карандаш

Каждый раз следует ставить перед собой определенные и четкие задачи. По мере совершенствования художника будет подниматься качество его рисунков и набросков.

В предыдущих выпусках «Школы» было рассказано, как начинающему художнику приступить к рисунку, как от простых форм постепенно переходить к более сложным. Подобный порядок рекомендуется сохранить и в набросках. Так, начинающим очень полезно делать краткосрочные рисунки и наброски с различных предметов обихода, например с табуретки, ведра, стола, шкафа и т. п. Эти зарисовки разовьют глазомер, понимание формы и, главное, ощущение формы в пространстве. Следует ставить предметы на разных уровнях — ниже линии горизонта (на полу), выше и на уровне глаз. Рисовать полезно на близком и на далеком расстояниях от предмета. При этом необходимо делать зарисовки линейные, чтобы точнее изучить перспективное построение, и наброски тоновые, светотеневые, чтобы передать объемность предмета (например, горшок или крынку, освещенную боковым светом). Постепенно можно перейти к наброскам натюрморта, а также к зарисовкам интерьеров (комнат, коридоров, лестниц и т. п.), потом к зарисовкам улиц и пейзажа.

Рисование человека и животных также должно сопровождаться целой серией целенаправленных набросков. Рисуя голову с одной точки, делайте зарисовки и наброски сбоку, в фас, снизу, изучайте голову в различных поворотах. То же относится и к рисованию фигуры человека. Наброски и краткосрочные рисунки помогут понять движение фигуры, ее характер и ее конструкцию, приучат к быстрой реакции глаза и руки рисовальщика на меняющиеся положения. Это касается и рисунков животных, зверей, птиц.

Приводим здесь наброски и зарисовки больших мастеров. Примеры эти даны не для копирования или подражания. Поняв, как тот или иной художник работал над решением стоявшей перед ним задачи, как он использовал возможности наброска и рисунка, как в них сказывались весь опыт мастера, склад характера, мысли и чув-

ства, легче будет самому приниматься за работу. Откроются разнообразные пути и возможности в подходе к натуре, расширятся средства изображения.

Примеров набросков у мастеров прошлого бесконечно много. Нет, кажется, ни одного художника, у которого не нашлось бы большого числа интереснейших и очень ценных зарисовок с натуры. Посмотрите набросок К. П. Брюллова «Солдаты у пушки» *(рис. 1)*. Рисунок точен, хотя и выполнен быстро, «на ходу». Здесь есть и характерные черты человека и необходимые детали одежды, предметов.

Обратимся к работе И. Е. Репина — наброску натурщицы *(рис. 2)*. Быстро, лаконично, строго определены в этом наброске пропорции головы, отношение торса к бедрам и ногам, наклон туловища по отношению к правой ноге, служащей опорой, и левой, поддерживающей равновесие. Убедительно переданы общий силуэт фигуры и освещение. В наброске можно увидеть, как художник уточнял пропорции и направление форм. Следы первоначальной наметки карандашом особенно видны ниже левой стопы, у голени, отчасти у левой руки.

А. А. Иванов к своей известной картине «Явление Христа народу», кроме многочисленных предварительных этюдов и рисунков, делал много коротких зарисовок, по которым можно

Рис. 6. И. Е. Репин. Казак. 1888. Карандаш

Рис. 7. И. Е. Репин. Портрет. 1898. Тушь, перо

Рис. 8. В. И. Суриков. Юноша, сидящий за столом. 1882. Карандаш

увидеть, как строго и внимательно изучал он натуру.

Очень близки нам и по ощущению и по времени наброски художников П. А. Федотова, К. А. Савицкого, С. В. Иванова, Н. А. Ярошенко, В. Е. Маковского и других.

Федотов в своих зарисовках много внимания уделял характеру людей, выражению их лиц, их манере держать себя в зависимости от обстановки. Потом многое из этого материала он использовал в своих картинах. В работах Федотова не всегда отличишь рисунок с натуры от рисунка по памяти и от себя. Например, один из листов его альбома посвящен зарисовкам «как люди ведут себя на холоде». Один, съежившись, дует на руки, другой потирает руку об руку, притаптывая на ходу, у третьего руки в карманах. Тут схвачены общий облик людей и характер их одежды так, что можно сразу почувствовать их общественное положение. То же можно сказать о зарисовке «Хозяин и мастерица» *(рис. 3)* и о набросках в театре *(рис. 4)*.

Наброски Федотова точны и строги по форме. Если нужно, художник рядом с фигурой рисует детали.

Очень остры по характеристике наброски художников-передвижников. И в повседневной работе этих художников сказывались их отношения к действительности, их творческие устремления. Не случайно и в своих зарисовках они уделяли главное внимание простым людям.

Приведем из многочисленных зарисовок Репина рисунки: «Лев Николаевич Толстой» (с надписью «Шах королю», *рис. 5*) и «Казак» *(рис. 6)*. Как различны по технике, по степени законченности эти

работы: мелкие подробности вплоть до фактуры шапки в первом и лишь несколько штрихов — намек о форме — во втором.

Замечательный портретист, Репин оставил в своих альбомах множество набросков с голов. Выполненные разной техникой, они помогают понять приемы и способы работы художника над короткой зарисовкой. Тонкость и красота этих набросков выражаются в глубоком решении образа *(рис. 7)*.

Лаконично нарисована художником В. А. Серовым балерина Карсавина *(см. вып. 1, рис. 7)*. Каждая линия передает женственность фигуры; голова, плечи, шея — все это возникает перед нами «как живое». Большой вкус помог художнику тонко передать облик Карсавиной.

Рис. 9. Н. А. Ярошенко. Слепцы. Этюд к картине. 1879. Карандаш

Рис. 10 Н. А. Ярошенко. Женщина с ребенком. Этюд к картине «Слепцы». Карандаш

Рис. 11. В. Е. Маковский. Крестьянские дети. Карандаш

Иную задачу ставит перед собой Суриков, зарисовывая юношу, сидящего за столом *(рис. 8)*. Художника здесь интересует передача характера приемами тонового и светотеневого решения.

Художники-передвижники зарисовывали разнообразные типы людей из народа, их одежды. Набросок «Слепцы» Н. А. Ярошенко *(рис. 9)* передает сложность движений, напряженность поз осторожно ступающих слепых. Выразительна и другая зарисовка этого же художника — «Женщина с ребенком» *(рис. 10)*: здесь подчеркнуто самое характерное в облике модели. Многочисленные наброски позволяют Ярошенко в дальнейшем в законченных произведениях избегать надуманных поз, схематизировать изображения. Таким образом, зарисовки с натуры помогают художнику, дают ему богатейший материал для работы.

Несколько неожиданно выглядит набросок В. Е. Маковского «Крестьянские дети» *(рис. 11)*. Мы знаем тщательно написанные картины этого художника. Но здесь облик детей он передает несколь-

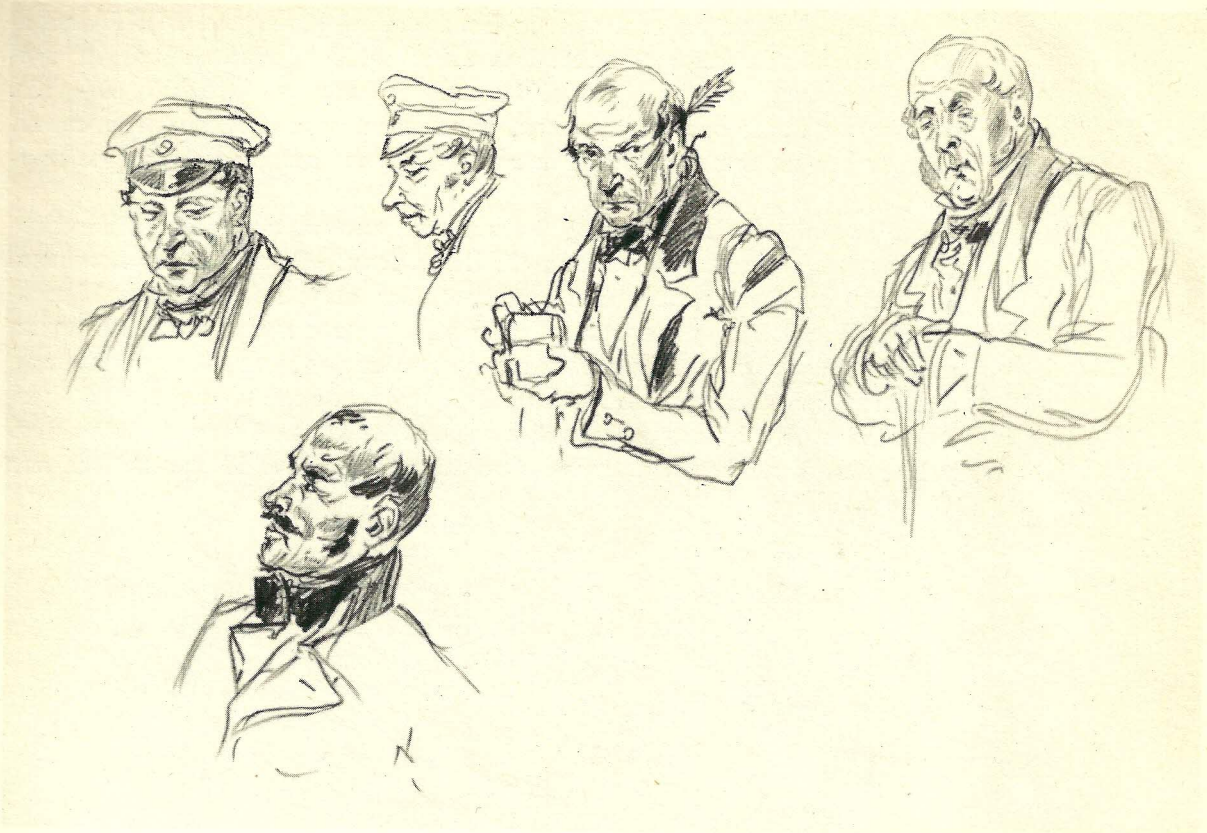

Рис. 12. В. Е. Маковский. Персонажи поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Наброски. Карандаш

кими смелыми уверенными штрихами. В воспроизведенных набросках голов *(рис. 12)* Маковский ставит перед собой задачу передать внутренний облик человека, наделенного характерными чертами.

Наброски С. В. Иванова *(рис. 13, 14, 15)* сделаны сочно, остро, широко и очень конкретно. Здесь есть все — и характер человека, и тщательно отделанные детали.

Как мы говорили, темы зарисовок могут быть самыми различными. Часто они зависят от направления всей творческой работы художника.

Пейзажисты И. И. Шишкин, А. К. Саврасов, Ф. А. Васильев, И. И. Левитан оставили много очень интересных набросков, служивших им материалом для создания картин. В этих набросках они изучали детали будущей картины. Иногда короткий набросок делался для выбора места и компоновки будущего пейзажа.

Вот набросок из альбома Ф. Васильева — ель *(рис. 16)*. Посмотрите, как закомпонован лист. Ель взята не оторвано от среды, чувствуется чащоба леса, таинственный полумрак. Можно ощутить структуру коры ствола и веток, художник передал характер света, падающего на листву. Рисунок как бы предвосхищает будущую картину.

В своей книге «Далекое близкое» Репин приоткрывает некоторые черты творческой работы Ф. Васильева: «Васильев не ложится. Он взял альбом побольше и зарисовывает свои впечатления Царевщины. Прелестно у него выходили на этюде с натуры эти лопушки на песке в русле Воложки. Как он чувствует пластику всякого листка, стебля! Так они у него разворачиваются, поворачиваются в разные стороны и прямо ракурсом на зрителя. Какая богатейшая память у Васильева на все эти, даже мельчайшие детали! И как он все это

Рис. 13. С. В. Иванов. Крестьяне. Карандаш

острым карандашом чеканит, чеканит, как гравер по медной доске!» *

В упомянутых выше альбомах Васильева есть путевые зарисовки по дороге из Петербурга в Крым. Иногда художник ограничивается буквально несколькими штрихами, чтобы оставить себе заметку о развернувшемся перед ним ландшафте или быстро наметить силуэт дерева, повозки, строения. И тут же тончайший рисуночек (размером 5—15 *см*) заинтересовавшей его детали: веточки, дерева, кустарника.

Рис. 14. С. В. Иванов. Переселенец-ходок. Карандаш

О некоторых творческих чертах такого замечательного художника, как Михаил Александрович Врубель, о его работе над короткими рисунками и набросками, а также по памяти и воображению пишет в своей книге «Страницы прошлого» Н. А. Прахов: «Михаил Александрович брал подвернувшийся под руку детский альбом для рисования моей старшей сестры и начинал рисовать в нем или писать акварелью кого-нибудь из членов нашей семьи, чаще всего — маму за какой-нибудь работой. Обычно он не доводил этой работы до конца. Наметив тонкой кистью легким коричневым тоном основные контуры рисунка, Михаил Александрович начинал писать красками с какого-нибудь заинтересовавшего его цветового пятна и светового эффекта; лицо, как хорошо знакомое, всегда оставлял «на потом» и оттого редко заканчивал. В работе он был нетерпелив и к прерванной чем-нибудь, потом не возвращался, начиная новую... В кармане своей бархатной куртки М. А. Врубель постоянно носил маленький альбомчик, в который записывал все, что, бывало, случайно заинтересует его в минуту короткого отдыха на пути...

* И. Репин. Далекое близкое. Под. ред. и со вступит. статьей Корнея Чуковского. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1961, стр. 252.

194827
БИБЛИОТЕКА
им. Л. Н. Толстого
Л-д В. О. Большой пр. 10

Рис. 15. С. В. Иванов. Крестьяне у полотна железной дороги. Карандаш

Сохранился в семье очень интересный рисунок итальянским карандашом, на котором изображена полуфигура матери в профиль, склоненная над какой-то работой. Михаил Александрович так детально стал разбирать мелкие планы, что даже немного состарил лицо. Вероятно, мать оставила работу и ушла из комнаты, а Врубель не завернул этот кусок ватманской бумаги и набросал в три четверти поворот головы, то же лицо в другом плане...

Так, оттолкнувшись от вполне реального первого рисунка в профиль, после второго, с намеком на будущий образ, он создал по памяти третий рисунок, находящийся в Государственной Третьяковской галерее» *.

Некоторые художники очень много уделяли внимания зарисовкам животных, и это также было связано с темой их работ. Великолепные зарисовки головы лошади оставил К. П. Брюллов.

* Н. А. Прахов. Страницы прошлого. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. Київ, 1958, стр. 97, 106.

Одним из лучших рисовальщиков животных был художник В. А. Серов. С ранних лет любил он делать наброски и рисунки с лошадей и других животных *(рис. 17)*. Художники прибегали даже к его помощи, когда работали над изображениями животных в своих картинах. Особенно увлекся Серов анималистической темой, работая над иллюстрациями к басням Крылова. Он не удовлетворялся передачей общего характера и движения животных, а добивался такой выразительности и раскрытия «внутреннего мира» своих «героев», что каждый набросок с натуры превращался в увлекательный рассказ. Первое впечатление — это чрезвычайно свободный рисунок. Но постепенно постигаешь метод работы художника и видишь, что это результат многочисленных поисков, отбор самого главного, наиболее характерного, словом, результат очень серьезной работы *(рис. 18)*.

Рис. 16. Ф. А. Васильев. Набросок из альбома. Карандаш

Рисование подвижной модели, помимо общей изобразительной грамоты, требует от рисовальщика наблюдательности, умения быстро схватывать главное, зрительной памяти. Рисуя гипс или натюрморт, художник может без конца уточнять пропорции, выверять рисунок, постепенно доводить его до законченности. Но как быть, если вы хотите зарисовать человека в движении? Вот тут многому можно поучиться у Серова *(рис. 19)*. Несколькими смелыми штрихами характеризует он фигуру человека, намечает соотношение форм, передает позу, «схватывает» жест, поворот, светотень.

Иногда трудно отделить наброски и зарисовки, сделанные «для себя», от работ художника, связанных с собиранием материала для эскиза или картины. Но в последнем случае художник проделывает поистине огромную предварительную работу. Тут и зарисовки с натуры, и эскизы, и первоначальные наброски сцен, групп, отдельных лиц, деталей. Здесь переплетается и работа с натуры, и по воображению, и по памяти. Вот когда обнаруживаются мастерство и опыт художника, его чувство формы, цвета, его зрительная память, его умение сочетать постоянную тренировку в работе с натуры с зарисовками, этюдами и эскизами по памяти и воображению.

Рис. 17. В. А. Серов. Рисунок лошади. Карандаш

Приводим здесь наброски и зарисовки И. Е. Репина: «Предупреждающего» к картине «Не ждали» *(рис. 20)* и горбуна к картине «Крестный ход в Курской губернии» *(рис. 21)*.

В этих набросках есть некоторая разница. Горбун нарисован с натуры. Художник изобразил конкретного человека с характерными чертами. В «Предупреждающем» добавлено действие, он как бы получил роль, и уже в наброске показано исполнение им этой роли. Но в том и в другом случае Репин выбирает позы, ищет движение, характер, до тонкости прорабатывает детали. К картине он приходит во всеоружии.

В. И. Суриков, как он сам говорил, любил наблюдать и зарисовывать группы людей и использовал впоследствии натурные зарисовки в своих эскизах и картинах. Всем, кто знаком с картиной Сурикова «Боярыня Морозова», вероятно, запомнился юродивый, сидящий на снегу *(рис. 22)*. Но не всем известно, что юродивый написан был художником с натуры. Помимо этюда маслом, имеется и предварительный набросок карандашом *(рис. 23)*. Уже в этом наброске определился будущий тип юродивого в картине. Поза, выражение лица, жест руки, одежда изображены экономными средствами — сказались наблюдательность и опыт большого художника. Для подлинного мастера в его произведении нет второстепенных мест. Каждая деталь должна быть на своем месте, играть определенную роль. Так и у Сурикова. Он делает этюды снега со следами проехавших розвальней, зарисовывает крыши домов, делает наброски даже с таких «мелочей», как посох, шапка, чашка с монетами. Для того же юродивого, не удовлетворяясь общей зарисовкой, он делает рисунок стопы *(рис. 25)*.

Рис. 18. В. А. Серов. Лев. Карандаш

Рис. 19. В. А. Серов. Сидящая натурщица. 1890-е годы. Карандаш

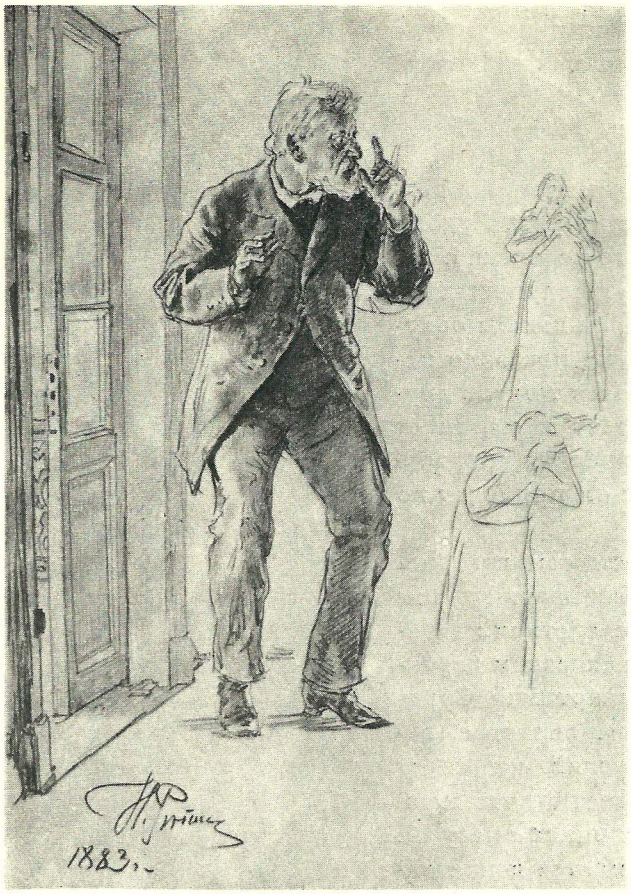

Рис. 20. И. Е. Репин. Предупреждающий.
Этюд первоначального замысла картины «Не ждали».
1883. Карандаш

Большую подготовительную работу провел Суриков, решая образ главного действующего лица картины — боярыни Морозовой. Известно, как долго не мог он найти ее облик. В написанном холсте долго оставалось не заполненным центральное место. Однако общее построение сидящей в санях фигуры, ее поза, жест — все это уточнялось в предварительных набросках от себя и с натуры *(рис. 24)*.

По-своему, но в том же плане работали и другие художники-современники Сурикова. Большой интерес представляет набросок К. А. Савицкого к картине «Ремонтные работы на железной дороге» *(рис. 26)*. Видно, что художника в первую очередь интересуют характеры изображаемых людей. В наброске изображены и детали: повязка на голове, рука, тянущая лямку, ноги везущего тачку.

Рис. 21. И. Е. Репин. Горбун. Хотьково. 1882. Карандаш

Советские художники также закрепляют в зарисовках и набросках свои впечатления и наблюдения. Лучшие люди целины, строители, колхозники, их труд, отдых, природа, преобразованная трудом человека,— все это находит свое отражение в альбомах художников.

Многие мастера побывали за рубежом. Там зачастую в короткий срок нужно сделать зарисовки, закрепить на бумаге множество разнообразных впечатлений. В этом очень помогают опыт, мастерство, постоянная тренировка руки и глаза художника. Приводим для примера зарисовки Н. Н. Жукова и О. Г. Верейского *(рис. 27, 28)*.

Рис. 22. В. И. Суриков. Юродивый. Фрагмент картины «Боярыня Морозова».
1881—1887. Масло

Рис. 23. В. И. Суриков. Юродивый. Набросок для картины «Боярыня Морозова». 1880-е годы. Карандаш

Рис. 24. В. И. Суриков. Наброски рук Морозовой. 1880-е годы. Карандаш

Рис. 25. В. И. Суриков. Ступня юродивого. 1880-е годы. Карандаш

Можно было бы привести еще немало набросков известных мастеров, но предоставим читателю самому, знакомясь с рисунками художников в музеях, галереях и по репродукциям, расширить круг представлений о творческой работе художников и полноценно использовать их опыт в своих произведениях.

Не следует думать, что только особенные события или необычность и «острота» впечатлений должны поднимать «творческий тонус» художника. Подлинный художник может и в малом увидеть великое.

В заключение немного о материалах для работы.

Прежде всего это альбомы (альбом побольше и альбомчик карманный), карандаш и резинка. В карманном альбомчике можно делать зарисовки иногда буквально на ходу, но по возможности следует делать и более тщательные зарисовки. Это зависит от поставленной задачи или сложившихся обстоятельств. Полезно вносить в альбом зарисовки по памяти из наблюдений дня, изображать то, что по чему-либо совсем не удалось зарисовать или можно было нарисовать лишь очень «набросочно», намеком. Такая работа должна войти в привычку, в систему.

Очень хорошо, помимо альбома, завести папку с бумагой разного формата, цвета, фактуры. Папка должна быть достаточно твердая. Бумагу можно закреплять зажимами (они имеются в писчебумажных магазинах и в отделах фотопринадлежностей).

Помимо работы карандашом, можно использовать самые разнообразные материалы — тушь (для рисунка пером или палочкой), акварель, сангину, цветные карандаши. Некоторые художники в последнее время пользуются для набросков авторучкой с черными чернилами.

Нельзя, однако, в применении какого-либо материала для набросков и зарисовок видеть лишь одну «техническую основу» рисования. Сама тема или объект рисунка может подсказать, чем и как рисовать. Вот перед нами пушистый котенок, лохматая сибирская лошадка, собака, звери в зоопарке и т. п. Так и напрашивается мягкий материал: тушь (щетинной кистью), прессованный уголь. Захотелось вам сделать набросок с ажурной решетки у входа в парк, с подъемного крана на стройке, неплохо, наверное, будет взять перо или «строгий» карандаш.

Тихий осенний вечер, дали окутываются туманом, на первом плане мягко вырисовываются стог сена, купы деревьев, белые пятна гусей, темные силуэты животных. Хорошо попробовать передать состояние вечера в акварели (можно одним цветом: сепией, индиго).

Вы вошли в цех завода. Сквозь огромные окна льется свет, к нему добавляются вспышки электросварки, огонь из печей; резко

Рис. 26. К. А. Савицкий. Мужская голова в повязке и другие наброски к картине 1874 года «Ремонтные работы на железной дороге». Карандаш

Рис. 27. Н. Н. Жуков. Венеция. Речной трамвай. 1958. Перо с размывкой

очерченные энергичные силуэты людей, целые группы в сильном движении и ракурсах — выразительной получится зарисовка углем, сангиной, тушью.

Здесь еще надо остановиться на вопросе о вкусе, о жизненности и выразительности зарисовок. Разговор идет не о каком-то рецепте, например, как рисовать животных или архитектуру. Дело в достижении наибольшей жизненности в передаче натуры. Взятую вами тему или объект можно изобразить различными средствами, используя разнообразные материалы. Роль материала и его возможностей в таких случаях трудно переоценить. Рисуя много и разнообразную натуру вы все больше будете ощущать материал, все более использовать его богатые возможности. Знание особенностей материала, умение

Рис. 28. О. Г. Верейский. На соленых озерах близ Александрии. 1956. Тушь, перо

его чувствовать постепенно подводит художника к мастерству выполнения. Но все время надо помнить, что нельзя впадать в «штамп» в «манеру», делать все привычным «приемом», повторяя что-то когда-то удачно у вас получившееся.

Одну и ту же тему разные художники решают самыми несхожими приемами. Посмотрите, например, зарисовки львов у Рембрандта, у В. А. Серова, у наших современников Н. А. Тырсы, В. А. Ватагина и других.

Наброски и зарисовки полезно выполнять разных размеров.

Для развития глазомера и тренировки руки делают углем или щетинной кистью большие наброски в лист бумаги (на оборотной стороне обоев и т. п.). Эти быстрые зарисовки обычно связаны с работой над панно, плакатом и т. п. Продолжительность выполнения такого рисунка может колебаться примерно от 10 минут до 1—2 часов.

Устанавливать продолжительность работы над наброском или краткосрочным рисунком трудно, но все же в отличие от тщательной штудировки и длительной работы набросок и краткосрочный рисунок всегда будут иметь свою специфику, которая и определит время их выполнения в каждом отдельном случае.

ЖИВОПИСЬ

РИСУНОК, ЖИВОПИСЬ И КОМПОЗИЦИЯ ПЕЙЗАЖА

Мастерство художника-пейзажиста, как впрочем мастерство художника любого жанра, складывается из ряда компонентов.

Если художник хорошо рисует, обладает даром живописца, остро чувствует тему, которую он хочет донести до зрителя в образном воплощении ее, или, попросту говоря, хорошо, интересно компонует, то такого художника обыкновенно называют мастером. Существует мнение, на мой взгляд ошибочное, что художнику, посвятившему свое творчество изображению природы, не обязательно хорошо рисовать и компоновать и, чтобы стать хорошим пейзажистом, достаточно иметь колористический дар. Бесспорно, плох тот пейзажист, который не чувствует колористическую гармонию того или иного состояния природы. Хорошо писать, тонко чувствовать краски природы — это много, но это еще не все. В конце концов, можно научиться писать неплохие пейзажные этюды, упражняясь в этом из года в год, можно приучить свой глаз достаточно точно брать живописные отношения в этюдах с натуры,

которые могут быть даже красивы, но этого будет недостаточно для создания серьезного пейзажа. Для того чтобы написать пейзаж-картину, нужно уметь свободно распоряжаться всеми компонентами пейзажа, в том числе необходимо прекрасно компоновать. Нужно уметь и свободно рисовать все то, что будет изображено на картине. Рисунок должен быть убедительным и в то же время сделанным мастерски, «легко». Ну и, наконец, скомпонованный и нарисованный пейзаж нужно написать так, чтобы он был колористически сгармонированным, цельным и чтобы в нем чувствовалось то или иное состояние природы.

Исходя из сказанного, мы и остановимся на рисунке, живописи, композиции пейзажа и постараемся разобраться в принципах и методах, необходимых художнику-пейзажисту.

РИСУНОК

Рисование пейзажа не менее трудная задача, чем, скажем, рисование головы человека. Так же как портрет требует от рисовальщика знаний анатомии, перспективы и ощущения объема в пространстве, или, иными словами, объемно-пространственного ви́дения, так и рисование пейзажа с натуры требует тех же навыков. Нужно безупречно знать и очень хорошо чувствовать перспективу для того, чтобы все предметы, которые входят в рисунок пейзажа, поместить в пространство. Нужно знать строение и характер деревьев, трав, камней, построек — словом всего того, что пейзажист может встретить, работая над пейзажем. Иными словами, следует очень ревностно, с любовью относиться к рисунку пейзажа, чтобы день ото дня познавать с карандашом в руках все неповторимое многообразие природы.

Занятие это покажется некоторым довольно скучным на первых порах: ведь куда приятнее выйти на природу с красками и написать этюд — это интереснее и увлекательнее, чем рисование карандашом. Однако если обратиться к истории искусства, то нетрудно заметить, сколько сил, энергии и труда отдавали художники изучению природы посредством рисунка. Леонардо да Винчи *(рис. 29)*, Рембрандт *(рис. 30)*, Сильвестр Щедрин, Александр Иванов, Милле, Ф. А. Васильев *(рис. 31)*, А. К. Саврасов, В. М. Васнецов *(рис. 32)*, И. И. Шишкин *(рис. 33)*, И. И. Левитан *(рис. 34)*, В. А. Серов *(рис. 35)*, М. В. Нестеров, А. А. Рылов, Г. С. Верейский *(рис. 36)* — каждый из мастеров рисовал по-своему, исходя из присущих ему творческих позиций, вкладывая в свои произведения большую любовь к природе.

Рис. 29. Леонардо да Винчи. Дерево. Перо

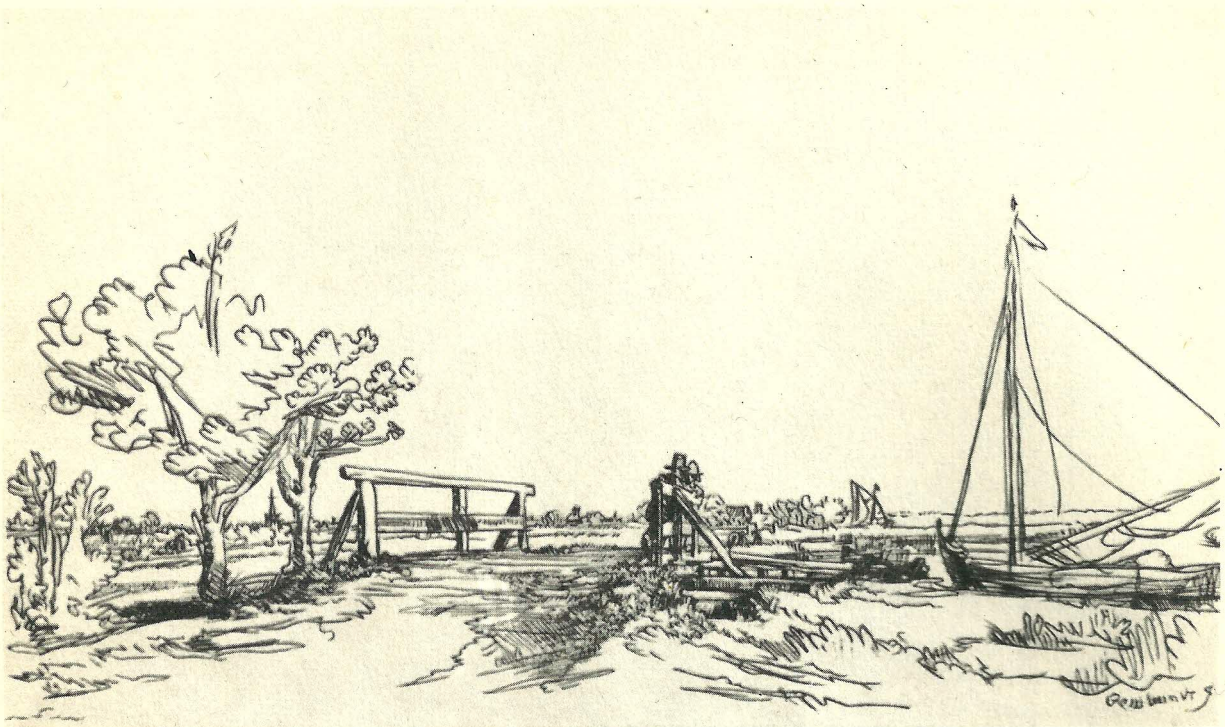

Рис. 30. Рембрандт. Мостик Сикста. 1645. Офорт

Некоторые рисунки старых мастеров носили характер подсобных набросков, выполненных с натуры для изучения того или иного объекта природы, который необходимо было познать для более убедительного изображения его в задуманной картине; некоторые рисунки были сделаны как самостоятельные, законченные и экспонировались на выставках.

Изучая наследие мастеров пейзажной живописи, я убедился на собственном опыте в том, что заниматься пейзажем и игнорировать рисунок, то есть игнорировать изучение закономерностей многообразных форм окружающей нас природы,— невозможно. Поэтому начинающему пейзажисту нужно с первых же шагов приучить себя систематически рисовать окружающее.

Как же практически это сделать? Обыкновенно художник-пейзажист несколько раз в году выезжает на природу. Он пишет этюды, задумывает пейзажные композиции на основе наблюдений, рисует и делает всевозможные наброски карандашом или углем. И чем целенаправленнее, плодотворнее пейзажист поработал на природе, чем больше он собрал натурного материала для задуманной картины,

Рис. 31. Ф. А. Васильев. Камни на берегу Волги. Сушка сетей. Фрагмент. Карандаш

тем успешнее пойдет работа непосредственно над пейзажем-картиной.

Начинающему художнику-пейзажисту также необходимо работать на природе. В первый же выезд на этюды нужно, помимо красок и холстов, взять с собой принадлежности для рисования. Очень хорошо иметь небольшой карманный альбом с карандашом и носить его постоянно с собой. Куда бы вы ни пошли — в лес, в поле, на речку или в близлежащий колхоз,— всегда берите этот небольшой альбомчик. По пути вам может понравиться тот или иной мотив — немедля зарисуйте его в альбом, чтобы потом, может быть, сделать с него рисунок или этюд. Вы можете идти по опушке, вдоль которой бежит, извиваясь, образуя очень интересные изгибы тропинка или дорога — и это зарисуйте, стараясь проследить за тем, чтобы и дорога, и тропинка лежали на плоскости земли и уходили в перспективу. Вы можете встретить характерное по форме дерево или группу деревьев — не проходите мимо, а заносите заинтересовавший вас объект в свой альбом; смотрите внимательнее на пропорции деревьев, на их силуэты. В колхозе вы увидите интересные сцены

Рис. 32. В. М. Васнецов. Ель. 1875. Карандаш

молотьбы, жатвы, уборки сена — заносите все это в вашу записную книжку. Старайтесь, чтобы фигурки и различные машины (молотилка, жатка, конные грабли, комбайн) были масштабно угаданы в вашем наброске. Следите за компоновкой групп людей и схватывайте их характерные движения в процессе труда.

Кроме небольшого карманного альбома, нужно иметь при себе большой альбом, куда бы вы заносили более проработанные, более длительные рисунки. Скажем, вас заинтересовала группа елей в лесу и вы решили их нарисовать. Найдя нужную композицию, начинайте, не торопясь, рисунок. Сначала внимательно продумайте композицию, найдите отношение вышины к ширине каждого дерева, обратив внимание на характер деревьев. У одной ели очень низкие и раскидистые лапы, другая, наоборот, может оказаться стройной и ствол ее внизу будет почти оголен, третье дерево совершенно сухое. Словом, на первом этапе рисунка, работая почти без тона или вводя тон очень деликатно, главное внимание обращайте на характер и пропорции отдельных элементов. Если, проверяя рисунок, вы нашли в пропорциях или в характеристике предметов ошибки, тут же испра-

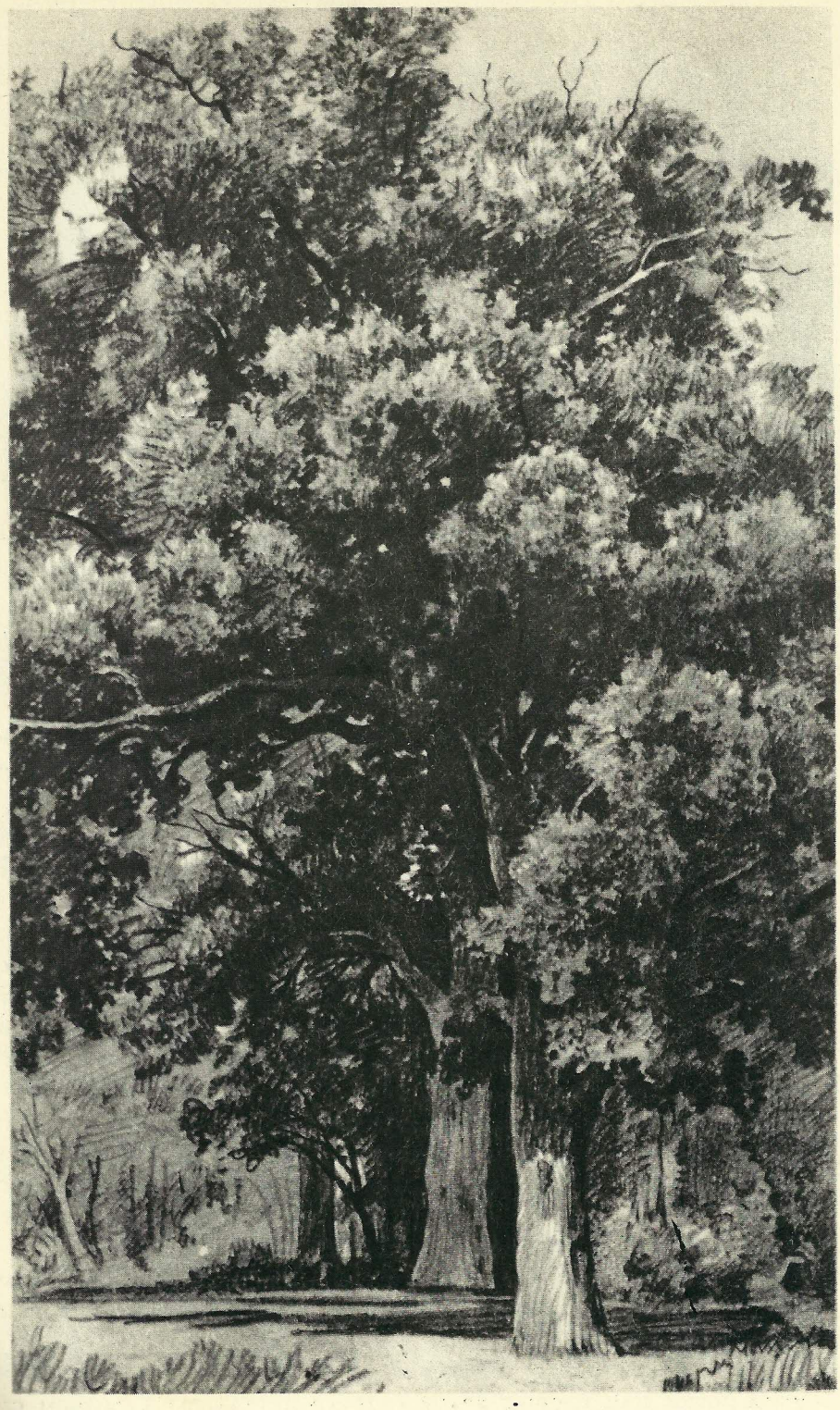

Рис. 33. И. И. Шишкин. Дубки. Фрагмент. 1857. Карандаш

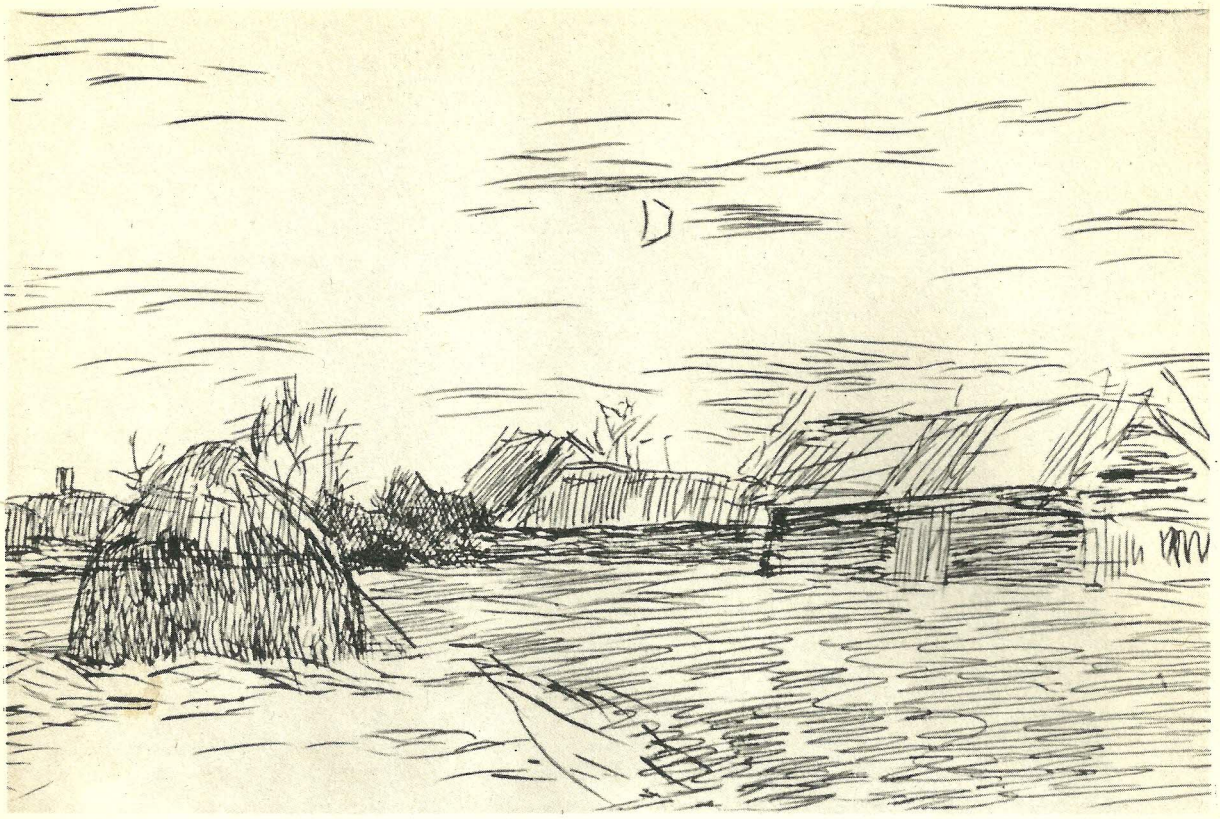

Рис. 34. И. И. Левитан. Гумно. Сумерки. 1890. Тушь, перо

ляйте их, так как в дальнейшем вы увлечетесь частностями и можете забыть или не увидеть ошибок. Прорабатывая рисунок дальше, начинайте вводить тон и им лепить объем предметов, которые вы изображаете. Не увлекайтесь чернотой, вводите тон постепенно, сравнивайте все тени между собой, так как только одна из них будет самая темная. Точно так же внимательно сравнивайте все света — один из них будет самым светлым в вашем рисунке. Богатство тональности, воздушную среду дают полутона. Чем богаче градации тона, чем многообразнее полутона, тем живописнее рисунок. Окончательно завершая рисунок, еще раз подробно просмотрите весь лист в целом — проверьте отношение деталей между собой и внимательно отнеситесь к их звучанию в целом листе. Первый рисунок такого рода пусть займет у вас 3—4 сеанса часа по два. Затем, по мере усложнения задач, увеличивайте количество сеансов.

В подобных рисунках в каждом отдельном случае ставьте перед собой ясную и определенную задачу. Давайте себе отчет в том, что́ вы хотите изучить.

Если, скажем, вас заинтересовало строение молодого деревца, сухой ветки или группы веток старого дерева, то в данном случае может быть необязательно введение в рисунок тона. Здесь можно

Рис. 35. В. А. Серов. Деревня Мутовки. Окрестности Абрамцева. 1879.
Графитный карандаш

Рис. 36. Г. С. Верейский. Зимний пейзаж. 1953. Литография

обойтись линией. Возможно, что рисунок станет даже выразительней. Примером такого лаконичного решения может служить «Рисунок дерева» Леонардо да Винчи *(рис. 29)*. Посмотрите, какими скупыми средствами мастер достигает совершенства. Почти одной линией точно и тонко, как говорят, портретно передано строение и характер дерева.

Возьмем другой пример. На берегу реки вы увидели очень интересную по форме группу камней. Мне думается, в данном случае рисунок будет выразительнее, если форму камней пролепить тоном, сочетая его с четкой и точной линией.

Блестящее решение такой задачи вы найдете в приведенном нами рисунке Ф. А. Васильева *(рис. 31)*. Посмотрите, как внимательно и точно художник следит за строением камней, как виртуозно владеет он простым карандашом, сочетая точную линию с тоном, который он наносит очень деликатно и всегда там, где он необходим.

И, наконец, вам понравилось, вас захватило то или иное состояние природы, причем быстро проходящее. Ну, скажем, снегопад, мятущиеся по небу облака при сильном ветре или тихий летний вечер с очень красивым силуэтом далей и мерцающих огней в деревне. Все это можно показать в рисунке. Только здесь будет уместно использовать тональный рисунок, причем хорошо рисовать кистью, взяв для этой цели черную акварель или сепию. Цель такого рисунка — передача состояния природы. Если вы верно возьмете тональные отношения неба и земли, найдете силуэт дальнего плана, то огоньки в окошечках деревенских изб у вас непременно загорятся. Примеров такого рода рисунков можно привести много. Посмотрите внимательно работы Милле, Коро, Шишкина, Левитана, Серова, и вы найдете в творчестве этих художников множество образцов тональных рисунков.

Кроме карманного и большого альбома, было бы очень хорошо, если бы вы захватили с собой на природу несколько листов ватмана или полуватмана и планшет для наклейки пол-листа бумаги. Итогом всех ваших рисунков, набросков, наблюдений явился бы длительный рисунок. Если вы предполагаете вести рисунок в течение, скажем, недели, выбирайте мотив, в который входят разнообразные компоненты пейзажа — дорога, деревья, постройки, дали,— словом, сложный мотив, чтобы на нем попробовать свои силы.

Для такого рисунка нужен соответствующий материал: или карандаш, или уголь, или сангина, или сепия, черная акварель или тушь. Сделав рисунок, вы почувствуете, в чем вы сильны и что еще не очень твердо изучили. Такой рисунок будет генеральной проверкой всех навыков, которые вы приобрели за лето в области рисования пейзажа. Чем больше вы будете рисовать, тем успешнее будут результаты вашей работы.

ЖИВОПИСЬ

Когда я выхожу из музея, будь то Эрмитаж в Ленинграде или Третьяковская галерея в Москве, меня всегда охватывает множество чувств и переживаний. С одной стороны, впитав в себя массу впечатлений от произведений мастеров живописи, выходишь как бы обновленным, с огромным желанием работать. С другой стороны, разглядывая замечательные картины, думая о них, испытываешь чувство какой-то обиды на самого себя. Ведь то, что изображено на той или иной картине, ты неоднократно видел в жизни и даже писал, но в своих работах не смог в полной мере высказать все, что выразил автор и что так волнует тебя в его произведении.

В чем же заключается эта чарующая сила шедевров искусства?

Она состоит прежде всего в жизненной правде, заключенной в этих, порой некрупных холстах, сделанных средствами большого искусства.

Что же понимать под термином «средства большого искусства»? Это прежде всего оригинально найденная, неповторимая композиция, это высокохудожественный, выразительный и острый рисунок, это, конечно, правдивая полнокровная живопись, которая дает эмоциональное звучание холсту, заставляя вас то радоваться, то грустить, то погружаться в раздумье, то вспоминать давно прошедшее, то мечтать о будущем.

В пейзажном искусстве живопись играет очень большую роль.

Возьмем для примера несколько картин прославленных художников-пейзажистов.

Небольшая по размеру картина К. Коро «Замок Пьерфон» *(рис. 37)* заставляет вас наслаждаться утренней прохладой. Краски не очень ярки, но сколько воздуха, света в этом скромном полотне!

Совершенно иные чувства испытываешь, стоя перед картиной Левитана «У омута» *(рис. 39)*. Загадочный, сумрачный вечер так и тянет в глубь полотна. В перелеске в такой час пахнет сыростью, прохлада спускается на землю. Что-то таинственное, сказочное чувствуется в этой картине. Вспоминаются народные поверья, связанные с омутом.

А сколько солнца, воздуха — особого, смолистого воздуха — в прекрасном пейзаже Шишкина «Сосны, освещенные солнцем»! *(см. фронтиспис)*. Полуденное солнце светит ярко, образуя кружевной рисунок теней на стволах освещенных сосен.

В этих трех картинах разных художников поражает прежде всего великолепно переданное состояние природы. Посмотрите, как различны по живописи эти три полотна и как в каждом отдельном случае именно живопись находится в соответствии с сюжетом. У Коро краски не яркие, не кричащие. Но художник так их сгармонировал, противопоставив золотистому небу утра холодный, растворенный в воздушной дымке замок и плотные густые деревья переднего плана, что вы через цветовые отношения ощущаете утреннюю прохладу. У Левитана, наоборот, краски сгущены до предела. Очень плотно и в то же время воздушно написан перелесок заднего плана, который заставляет сверкать и переливаться воду переднего плана. Весь строй полотна, вся тонкая и проникновенная живопись говорят о загадочном и таинственном летнем вечере. Шишкин радуется солнечному дню и строит картину на контрастах темного и светлого, теплого и холодного, внимательно разглядывая узорчатый рисунок теней.

Посмотрите на воспроизведенные здесь пейзажи Дж. Констебля *(рис. 38)*, Добиньи *(рис. 40)*, Рейсдаля *(рис. 41)*, К. Ф. Юона *(рис. 43)*, и вы увидите, что каждый художник выбирает такие пейзажные мотивы, которые дают ему возможность выразить свое отношение к окружающему миру, каждый находит свои живописные средства, чтобы воспроизвести определенное состояние природы, ее своеобразие, создать ощущение пространства, воздушности, передать освещение.

Как же мастера реалистического пейзажа достигали такого совершенства своих полотен? Прежде всего упорным и кропотливым трудом, изучением закономерностей природы.

Сохранилось множество великолепных этюдов мастеров-пейзажистов прошлого. Познакомясь с ними, вы поймете, как по крупинкам собирали художники драгоценный металл, чтобы потом из него выковать золотую розу. К. Г. Паустовский в своей повести «Золотая роза» именно так изобразил труд писателя, и я не нахожу лучшего сравнения, чтобы образно представить труд художника.

Если вы выезжаете на этюд, что совершенно необходимо для изучения природы, то прежде всего запаситесь нужными материалами. Тогда вы сможете спокойно работать и не ощущать недостатка ни в красках, ни в холстах.

Чтобы писать на природе, нужно иметь этюдник, складной стульчик, зонт, складной мольберт, грунтованные картоны и холсты на подрамниках.

Приехав на место, не торопитесь бежать на этюды. День, два изучайте местность — погуляйте с небольшим альбомчиком и наметьте мотивы, которые вам понравятся. Посмотрите природу утром, в полдень, вечером и в сумерки. Один мотив может быть выразительнее и интереснее утром, другой вечером. Затем, для того чтобы войти в работу, походите день-два с этюдником и небольшими холстами и картонками, чтобы на них сделать ряд коротких этюдов. Цель такого этюда — передача состояния природы посредством больших отношений. Очень важно найти здесь верные живописные отношения неба к земле, дальнего плана к переднему, отношение зеленых тонов (зеленый луг, деревья, кусты, лес дальнего плана). Написав несколько этюдов, сравните их между собой. Плохо, если они будут похожи. Задача может считаться решенной, если на одном этюде будет почувствован вечер, на другом утро или полдень или, например, серый денек и т. д. Значит, вы верно в каждом отдельном случае следите за цветовыми отношениями в природе и тем самым передаете ее состояние.

Для передачи того или иного состояния природы очень большую роль играет, кроме того, верно взятый общий тон этюда. Представьте

себе, что один и тот же мотив вы пишете в разное время дня или в различную погоду. В таком случае вы должны стремиться к тому, чтобы добиться верного общего цветового тона каждого состояния. Утром ваш мотив будет пронизан серебристо-голубоватыми лучами восходящего солнца, следовательно, все предметы будут как бы окутаны этим светом, и общий тон этюда будет серебристым. Днем яркие лучи солнца определяют локальную окраску предметов. Света становятся ярче, а тени — темнее, и из-за этого общий тон этюда становится более светлым. Вечером, по мере того как солнце садится — краски сгущаются, а воздух окрашивается золотисто-багряными лучами. В этом случае цветовой строй этюда будет золотистым, тени же будут принимать холодный оттенок вечернего неба в зените.

Работая в разное время дня, в каждом отдельном случае следите за общим тоном, сумейте проследить его закономерности в природе, и вы легко убедитесь, что верно увиденная общая тональность значительно облегчит вам выполнение пейзажа.

Проработав над небольшими короткими этюдами несколько дней, вы, как говорят, распишетесь. Ставьте себе тут же следующую задачу — постарайтесь приступить к работе над более длительными этюдами с натуры.

Прежде чем начать этюд на холсте, нужно выбрать интересный мотив, иначе говоря, поставить перед собой определенную конкретную задачу, которую нужно решить на холсте.

Это может быть открытый ландшафт с большим и живописным небом, по которому неторопливо плывут облака, образуя игру теней на земле; или более узкое пространство, например полянка, где предметом вашего изучения будет группа молодых, нежных и стройных березок на фоне елей; или небольшой заросший травой деревенский дворик с постройками и сараями — мотив, в котором пространство будет ограничено и в который, кроме элементов пейзажа, войдут деревянные постройки серебристого тона.

Если вы будете вести сразу два холста, в солнечную и пасмурную погоду, то постарайтесь выбрать совершенно разные мотивы: один с открытым пространством, другой, наоборот, с пространством ограниченным.

Когда мотив выбран, нужно его скомпоновать. Здесь вас выручит небольшой альбом, в котором можно подумать над композицией. Очень важно, чтобы выбранный вами мотив при перенесении на холст не потерял своей выразительности и красоты, чтобы та острота и неповторимость, которые заключены в мотиве, были вами подмечены. Для этого предварительно сделайте в альбоме несколько композиционных набросков.

Рис. 37. *К. Коро. Замок Пьерфон. 1825. Масло*

Рис. 38. Дж. Констебль. Шлюз в Дедэме, или прыжок лошади. 1825. Масло

В набросках можно будет решить, в каком формате интереснее писать мотив — в горизонтальном или вертикальном. Посмотрите, как выгоднее взять линию горизонта. Если захотите взять низкий горизонт, присядьте и посмотрите: пейзаж с низким горизонтом может оказаться более выразительным, чем с высоким горизонтом, когда вы рисовали его стоя.

Иногда в процессе работы выясняется, что выбранная в первый момент точка зрения не самая удачная. Бывает, что, отойдя на шаг-два в сторону от намеченного положения, вдруг увидишь, насколько намеченный мотив становится интереснее. Поэтому, прежде чем начать работать, посмотрите на мотив с разных точек зрения, чтобы остановиться на самой выразительной.

Вот такое осознанно найденное построение на плоскости холста выбранного мотива и есть композиция этюда.

Целесообразно начать сразу два холста. Один в солнечный день, другой в пасмурный, чтобы в зависимости от погоды работать над тем или другим. Выполняя длительный этюд, учтите, что в солнечный день работать над мотивом можно полтора-два часа, не больше, так как состояние солнечного дня меняется довольно быстро. В пасмурный день состояние более устойчиво и позволяет работать над этюдом два, три часа.

Скомпоновав пейзаж, очень хорошо на картоне сделать кратковременный этюд с задуманного вами мотива в нужном состоянии для того, чтобы уяснить большие живописные отношения будущего холста.

Приступая к работе над холстом, не спешите. В течение сеанса или двух внимательно прорисуйте мотив углем или жидкой масляной краской на скипидаре. После рисунка начните подмалевывать холст, взяв для этой цели в качестве разбавителя тройник — смесь скипидара, масла и лака. Тройник следует сделать разной крепости. Для начала работы хорош тройник, где будет меньшее количество лака; в конце работы тройник может быть крепким, с бóльшим количеством лака.

Подмалевывая холст, исключите с вашей палитры белила — работайте жидко, как акварелью. Это позволит подложить под живописный слой этюда звучную по цвету подоснову. Не старайтесь в подмалевке взять точный цвет, особенно в светах, следите только за отношениями цветов. (Скажем, у вас в этюде три серых тона — край избы, серые дрова и забор серого дерева: изба серо-охристая, дрова серо-зеленоватые, а забор серо-сиреневый. Это очень важно понять и отметить в подмалевке.) Внимательнее относитесь в подмалевке к теням и темным местам в этюде. Если тени возьмутся верно цветом, будут сравнены между собой и звучно и цветно взяты без белил, это поможет успешному ведению этюда.

После подмалевка надо день или два как следует просушить холст, так как писать по сырому подмалевку не рекомендуется.

Прежде чем приступить к пастозной прописке холста, возьмите головку луковицы, разрежьте ее пополам и высохший подмалевок протрите срезом луковицы. (Можно употреблять и чеснок: дольку чеснока разрежьте также на две части и срезом протрите подмалевок.) Это делается для более крепкой связи подмалевочного слоя с последующим, пастозным.

При работе над длительным этюдом не торопитесь как можно быстрее закрыть весь холст — прописать его пастозно. Пишите вдумчиво, не торопясь, сравнивайте отношения цвета и тона, постепенно набирайте драгоценную мозаику цветовых отношений. Бойтесь белил в тенях и темных густых местах холста, ибо от введения белил тени станут белесыми, замутятся. Это приведет в дальнейшем к разбелке в полутенях и светах, а в результате и весь этюд может стать белесым.

Не вводите много деталей до тех пор, пока весь этюд не будет сгармонирован в целом, так как живописная гармония целого в длительном этюде — самая главная и очень трудная задача.

После того как этюд прописан и вы установили большие отношения, сгармонировали цвета, холст необходимо хорошо просушить. Поверните его к стене и не смотрите на него дней пять. В это время холст просохнет, и вы немного отдохнете от этюда, чтобы затем с новыми силами взяться за его окончание.

После того как ваш этюд просох, будет неплохо, если лишнюю краску вы удалите лезвием безопасной бритвы, так как в дальнейшей прописке она будет мешать. Затем снова протрите холст срезом луковицы или чесночной дольки, особенно то место, которое вы собираетесь писать тут же.

Начинать писать надо с самого интересного места в холсте. В любом пейзажном мотиве существует всегда композиционный центр — место, во имя чего вы, собственно говоря, затеяли писать тот или иной мотив. Это может быть сплетение дороги и тропинок, вокруг которых группируются кусты, деревья или постройки в летнем пейзаже; или интересный по форме и цвету, неуспевший растаять кусок снега, лежащий в тени забора ранней весной; или впечатляющие своей окраской деревья и кусты золотой осени.

С этого места и начинайте прописывать этюд.

Сначала возьмите небольшой кусок, который вы смогли бы осилить за один сеанс, и еще раз внимательно пропишите его. Это не значит, что нужно буквально все переписать — нет. Кое-что, может быть, у вас было прописано верно, кое-где вы ошиблись, кое-что у вас жестко в касаниях или не верно в живописных отно-

шениях. Словом, старайтесь написать так, чтобы этот кусок в холсте ожил. Пусть даже написанное пока будет выпадать из целого — не страшно. Зато такой живой кусок позволит вести работу дальше и улучшать остальные части вашего этюда. Так, от сеанса к сеансу, все время внимательно сравнивая большие отношения, пишите, внося необходимые детали, не теряя вместе с тем и чувства общего.

Примером длительного этюда с натуры, который стал самостоятельным произведением искусства, является «Заросший пруд» В. А. Серова *(рис. 42)*. Мы не знаем, сколько сеансов молодой художник работал над этим произведением, но известно, что почти все лето 1883 года он посвятил работе над этим холстом.

Посмотрите, как мастерски передал Серов в этом пейзаже состояние тихого летнего вечера, как великолепно почувствовал уходящую в пространство зеркальную гладь воды, на поверхности которой плавают водоросли. С каким вниманием нарисованы отражения в воде, как мягко написаны касания деревьев к вечернему небу. Деревья заднего и среднего планов и особенно часть листвы первого плана написаны очень подробно, однако, как и все детали этого пейзажа, подчинены целому.

Словом, мне хочется обратить ваше внимание на то, как Серов в этой работе, которая насыщена множеством деталей и подробностей, сумел подчинить детали целому, обогатив звучание всей картины, ее настроение.

Выполняя длительный этюд пейзажа, не оставляйте работу над этюдами быстрыми, односеансными. Чем разнообразнее, чем интереснее будет ваша работа над изучением природы, над изучением ее цветовых закономерностей, тем больших результатов вы достигнете. Для того чтобы изображать ту или иную деталь в пейзаже, нужно очень хорошо ее знать. Постарайтесь сделать несколько этюдов деталей пейзажа — ветки, камня, части цветущего луга, неба в различных состояниях. Старайтесь в таком этюде изучить форму предмета, внимательно пролепив ее цветом. Все это очень поможет вам в работе над длительными этюдами и затем над композиционным пейзажем. Чем больше у вас будет этюдов, записей с натуры, тем больше вы познаете природу, тем свободнее в дальнейшем творчестве вы будете распоряжаться различными элементами пейзажа.

Александр Иванов, собирая материал к картине «Явление Христа народу», помимо многочисленных этюдов фигур и голов, написал значительное количество пейзажных этюдов. Ветка дерева на фоне южного неба *(рис. 45)*, цепи гор для дальнего плана картины, группы деревьев, камни у воды, плотная каменистая почва переднего плана и много других. Наследие Иванова показывает, как в

каждом отдельном случае автор ставил перед собой определенную задачу и как великолепно, обогащая раз от раза, решал ее.

Настроение пейзажа зависит от передачи в нем того или иного состояния. Солнечный день, сумерки или дождливый денек поздней осени — все это определенные состояния природы, которые выражаются в каждом отдельном случае живописным строем этюда. Изучение цветовых закономерностей различных состояний природы также одна из важнейших задач пейзажиста.

Предположим, день или два в деревне, где вы живете летом, идет проливной дождь — работать над начатыми холстами невозможно. Постарайтесь сделать из окна или откуда-нибудь из-под навеса этюд, передающий это состояние природы. Задайтесь целью написать так, чтобы на этюде чувствовался действительно проливной дождь. Или вы попали за город в марте, когда природа просыпается, ликует. Солнце слепит, снег искрится, а голые золотистые ветви деревьев «звенят» на фоне весеннего голубого неба. Вот тоже прекрасный случай попробовать свои силы — передать то состояние чарующей весенней природы, которое вас взволновало. Здесь красочный строй этюда будет совершенно другой, чем в первом примере.

А таких примеров можно привести массу — ни один день в году не похож на другой, а как различны по краскам в природе весна, лето, осень и зима. Изучайте различные состояния природы и вы почувствуете, как от этюда к этюду увереннее и тверже будете брать живописные отношения, тем самым правдивее и тоньше раз от раза передавать ее настроение.

Жизненно правдивое и гармоничное сочетание красок, слаженность многообразных оттенков, определяющих цветовой облик картины,— и принято называть колоритом в живописи.

Развивать в себе чувство колористического ви́дения мира также одна из задач начинающего художника. И действительно, для того чтобы передать то или иное состояние природы посредством красочных и тональных отношений, нужно все это увидеть в природе и переложить на язык красок, ибо механически «списать» пейзаж с натуры невозможно. «Натуру надо написать»,— говорил художник Шегаль, и это, действительно, профессионально точное выражение.

Когда вы будете писать, вы будете рассуждать с кистью в руках, думать о цветовых и тональных отношениях, о закономерностях тепло-холодных звучаний, о гармонии целого в вашем этюде. Б. В. Иогансон вспоминает советы Константина Коровина своим ученикам: «Коровин понимал, что выявить живописное содержание можно через гармонию целого, на основе единства противополож-

Рис. 41. Я. Рейсдаль. Вид деревни Эгмонд. Масло

Рис. 42 В. А. Серов. Заросший пруд. 1888. Масло

Рис. 45. А. А. Иванов. Ветка. Конец 1840-х годов. Масло

ностей. Представь себе, говорил Коровин, что у тебя висит несколько серых холстов, которые ты должен написать; если ты будешь их копировать, получится что-то грязное, серенькое, скучное. Но если ты будешь искать разницу в их тональном отношении и в цветовой окраске и будешь заботиться об их различии для того, чтобы выяснить то существо, которое заложено в природе,— это будет уже сознательный подход к колориту, а не простое копирование».

Постройте свою работу на природе так, чтобы чередовать короткий этюд с длительным, чтобы в одном этюде ставить себе задачу на изучение состояния природы, в другом — изучать конкретно взятый пейзаж в том или ином состоянии. Кроме этюдов с натуры, старайтесь развивать свою зрительную память. Старайтесь поразившее вас состояние природы написать по памяти. Это очень важно и нужно, ибо пейзажисту необходимо развивать зрительную память, так как не всегда возможно картину написать непосредственно с натуры. Работая по впечатлению, вы будете постоянно тренировать свою память. То, мимо чего вы раньше проходили и не замечали,

будете замечать, иными словами, вы день ото дня будете все зорче смотреть и вглядываться в окружающее, улавливая характерные особенности солнечного дня, вечера, туманного утра — различных состояний природы. Вы приучите себя активно, творчески наблюдать окружающую действительность. Работа по памяти дает возможность уловить и передать в изображении обобщенный живописный образ природы, являясь как бы переходной стадией между непосредственным этюдом с натуры и работой над композицией картины.

КОМПОЗИЦИЯ

Некоторые картины, увиденные мной еще в раннем детстве, запечатлелись настолько сильно, что я помню их во всех подробностях. Так, однажды увидев в черной репродукции картину Питера Брейгеля «Охотники» *(рис. 44)*, я запомнил ее навсегда. Не забуду силу воздействия таких шедевров, как «Дорога в Миддельхарнис» Гоббемы *(рис. 46)*, «Вид Сорренто близ Неаполя» Сильвестра Щедрина *(рис. 47)*, «Грачи прилетели» и «Проселок» А. К. Саврасова *(рис. 51)*, «Золотая осень», «Март» и «Березовая роща» И. И. Левитана *(рис. 49)*, «Зимой» К. А. Коровина *(рис. 48)* и «В голубом просторе» А. А. Рылова *(рис. 50)*.

Размышляя над этими произведениями, которые написаны в разные эпохи, совершенно в различных живописных манерах, я пытался уяснить себе, в чем же их сила, почему их невозможно забыть? Очевидно, дело все в том, что каждый из перечисленных мной авторов выразил свою идею в композиционном строе полотна с такой предельной ясностью, что, увидевши картину хотя бы один раз, сразу веришь в ее неподдельную правду. И действительно, попробуйте, скажем, в пейзаже Гоббемы «Дорога» или в картине «В голубом просторе» Рылова что-нибудь прибавить или убавить и вы убедитесь, что этого сделать нельзя. Я не случайно взял в качестве примеров столь разнообразных художников с совершенно различными творческими манерами. Ряд картин, такие, как «Охотники» Брейгеля, «Дорога» Гоббемы, «Грачи прилетели» и «Проселок» Саврасова, писались в мастерской по впечатлениям, по этюдам, по зарисовкам, а «Вид Сорренто близ Неаполя» Сильвестра Щедрина, «Март», «Березовая роща» Левитана и «Зимой» К. Коровина, очевидно, написаны непосредственно с натуры. Однако сила воздействия тех и других неоспорима.

Дело в том, что художник, задумывая ту или иную композицию, должен иметь сумму образов, хорошо им изученных, целый ряд

Рис. 46. М. Гоббема. Дорога в Миддельхарнис. Масло

впечатлений, которые он затем должен собрать воедино для того, чтобы предельно ясно и четко выразить задуманное. Если картина пишется в мастерской, то художник, помимо этюдов, эскизов, рисунков, напрягает свою зрительную память, чтобы вспомнить, как бы еще раз пережить с кистью в руках, стоя у холста, тот момент, который его волнует, который он хочет донести до зрителя. Ибо никакая механическая сумма этюдов или увеличение одного этюда до размера картины не может дать нужного результата.

В тех случаях, когда пейзаж пишется непосредственно с натуры и из этюда перерастает в картину, художник должен с невероятным напряжением отбирать из натуры то, что ему нужно для выражения главной его мысли: какими-то деталями жертвовать, что-то обобщать, что-то усиливать, чтобы получить гармонию целого. Явление, которое художник хочет передать на холсте, он должен прекрасно знать, предварительно изучив его. К. Коровин неоднократно писал зимы в разных состояниях, бывал на севере, работал в средней полосе России. И вот однажды он увидел картину русской зимы, которая его как прекрасного колориста захватила

настолько, что он донес до зрителя всю ее прелесть и очарование в этом простом мотиве. Этюд, написанный с натуры, перерос в картину. На первый взгляд, в его небольшом по размеру полотне нет ничего мудреного и особенного — не чувствуется никакой композиции. Но это только на первый взгляд. Вся сила композиции картины в том, что ее совершенно не ощущаешь,— так убедительно крепко и просто она скомпонована. Это действительно русская зимка, вернее образ ее, воспетый Коровиным в живописно поэтической форме.

Совершенно другой композиционный строй, по-своему острый и выразительный, в картине А. Рылова «В голубом просторе» *(рис. 50)*. Эта картина была написана художником в 1918 году, отсюда романтическая приподнятость ее решения. Как удачно выбрана автором точка зрения. Он как бы смотрит на этот вольный полет птиц с воды, поэтому линия горизонта в его холсте очень низкая, что усиливает безграничность пространства и сообщает монументальность этому эпическому полотну.

Рис. 47. Сильвестр Щедрин. Вид Сорренто близ Неаполя. 1828. Масло

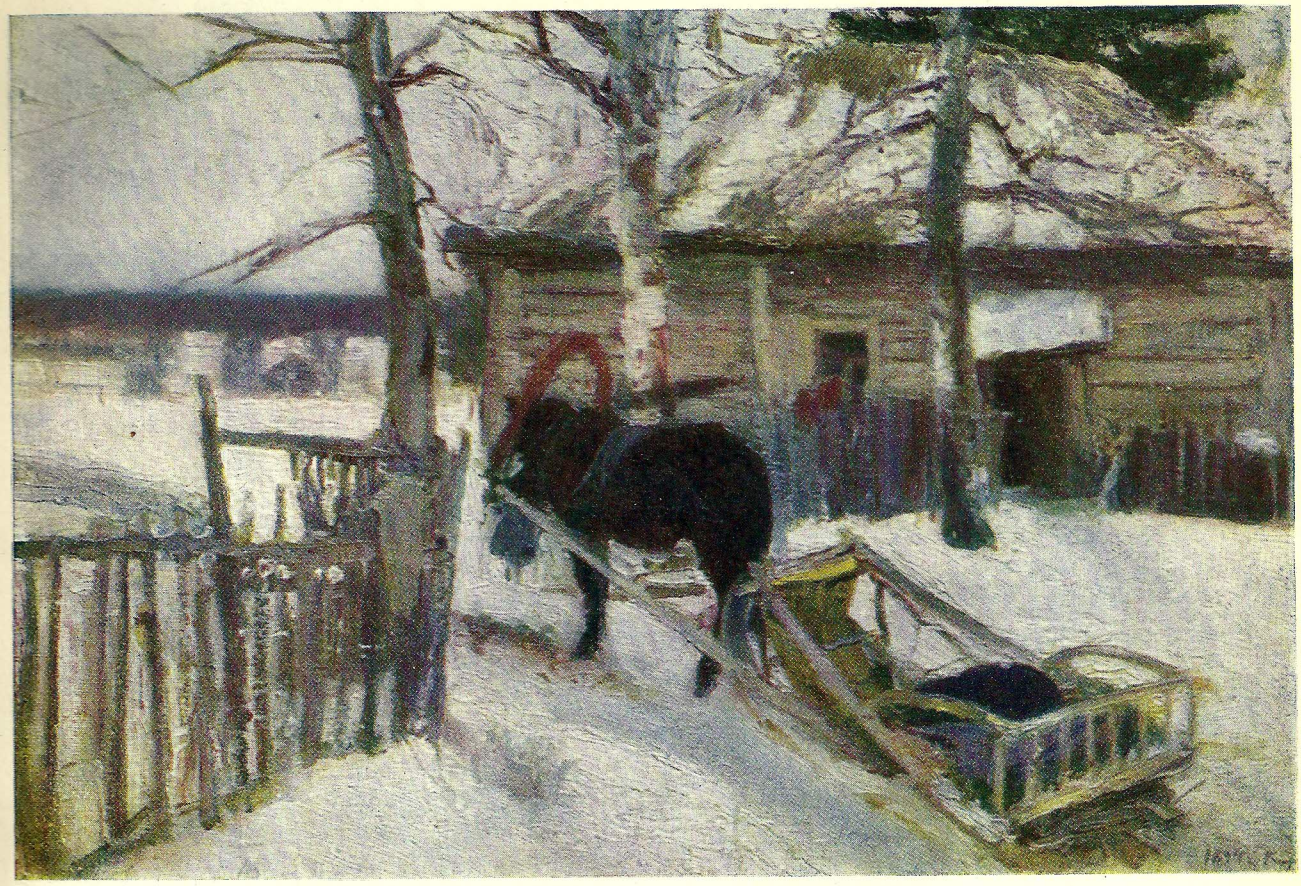

Рис. 48. К. А. Коровин. Зимой. 1894. Масло

Рис. 49. И. И. Левитан. Березовая роща. 1889. Масло

Рис. 50. А. А. Рылов. В голубом просторе. 1918. Масло

Рис. 51. А. К. Саврасов. Проселок. 1873. Масло

Примеров острого, оригинального решения композиции в пейзаже можно привести множество, так как каждый художник, посвятивший свое творчество изображению природы, думает, наблюдает и делает выводы из наблюдений в своих картинах. Мне бы не хотелось, да это просто и невозможно в одной статье, разбирать решения многих превосходных пейзажных композиций. Хотелось бы еще остановиться лишь на картинах советских художников, которые, на мой взгляд, определили этапы в развитии пейзажного искусства.

Таким вот произведением, характерным для определенного этапа советской пейзажной живописи, является картина Б. Н. Яковлева «Транспорт налаживается», появившаяся в 1923 году *(рис. 52)*. Суровые краски этого пейзажа, строгая уравновешенная композиция прекрасно передают обстановку, которая царила в те годы на транспорте. Паровозы как бы застыли в немом молчании, но некоторые из них уже разводят пары: лед тронулся — пройдет немного времени, и транспорт наладится.

А. А. Дейнека в картине «Окраина Москвы» *(рис. 53)* повествует о тяжелых годах Великой Отечественной войны. Москва как бы ощетинилась надолбами и заграждениями на окраинах. Враг у ворот столицы — нужно отстоять Москву. Предельно ясно, лаконичными средствами, очень остро и выразительно Дейнека рассказал о тяжелом времени в жизни советского народа. Глядя на картину, вспоминаешь пережитое...

После войны большой вклад в развитие советского пейзажа сделали художники С. В. Герасимов с его великолепными среднерусскими пейзажами *(рис. 54)*, Н. М. Ромадин своими циклами камерных пейзажей *(рис. 55)*, С. А. Чуйков эпическими полотнами, посвященными родной Киргизии, Г. Г. Нисский *(рис. 56)*, в картинах которого ощущается романтика дальних дорог, морских просторов, суровой северной природы.

Читатель вправе задать мне вопрос: а как же компоновать пейзаж? Существуют ли готовые схемы, по которым можно наверняка построить композицию?

Законов таких нет, вернее их громадное множество. Они постигаются в результате длительного творческого опыта, связанного с изучением окружающей действительности и лучших произведений мирового искусства.

Говорить о законах, о схемах, о канонах композиции без конкретных примеров почти невозможно, так как в одном случае действуют одни законы, а в другом — совершенно другие, диаметрально противоположные. Поэтому мне бы хотелось поделиться с читателем тем небольшим творческим опытом композиции пейзажа, которым я руководствуюсь в практической работе. Повторяю, что это

не есть какой-то единственный и верный прием композиции — отнюдь нет. Это всего лишь один из тысячи примеров решения композиции пейзажа.

Мне бы хотелось рассказать о том, как я работал над пейзажем «С колхозных полей», написанным мной в 1951 году *(рис. 57)*.

Первая мысль картины возникла у меня осенью 1950 года, когда я сидел у обочины шоссейной дороги и писал этюд шоссе, уходящего вдаль. Мимо меня то и дело проносились грузовые машины, наполненные капустой, которую девчата полеводческих бригад колхоза имени В. И. Ленина возили в Ленинград. На этом этюде я на втором плане для масштаба отметил уходящий грузовик *(рис. 58)*. Но это был всего лишь только этюд с натуры, мало говорящий о том явлении, которое меня поразило в жизни. Тут же в колхозе мной был сделан эскиз (я всегда поступаю так, чтобы прове-

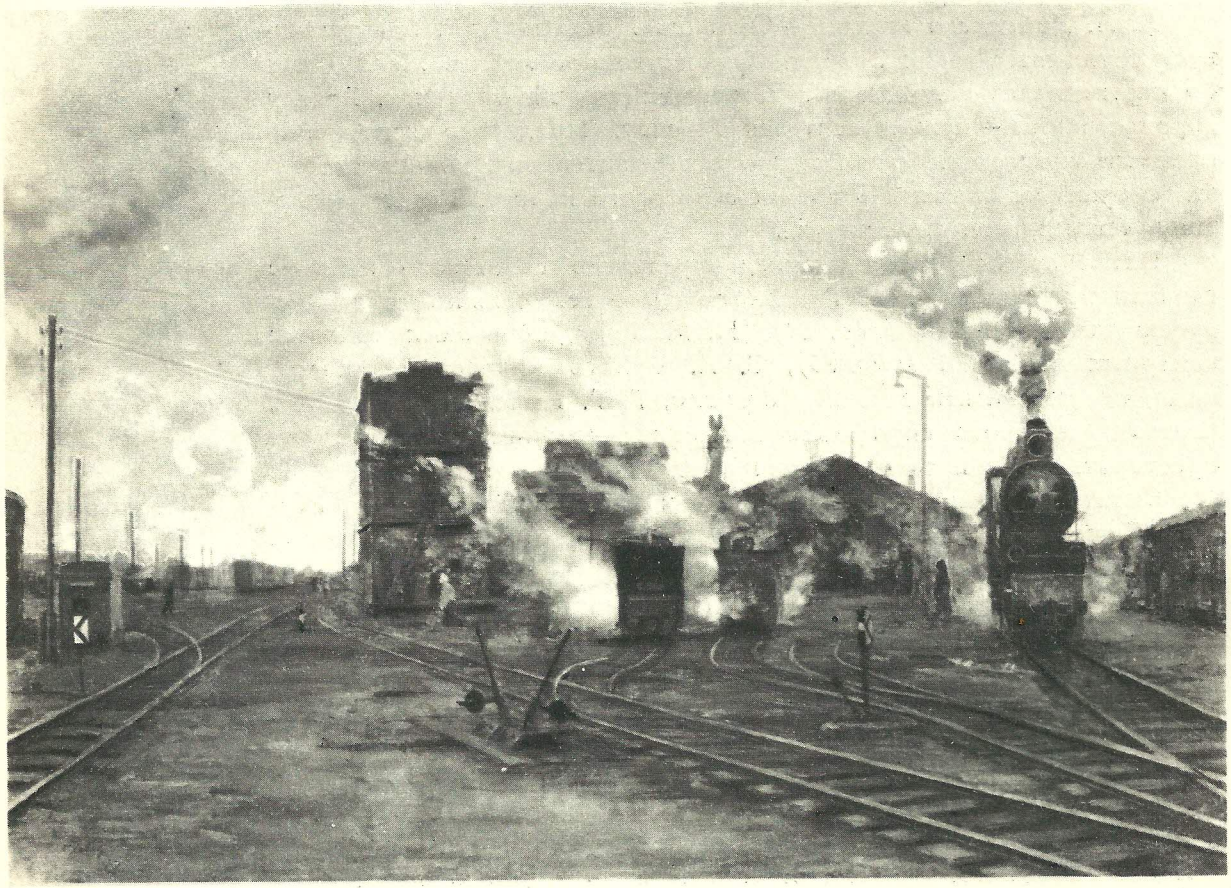

Рис. 52. Б. Н. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923. Масло

Рис. 53. А. А. Дейнека. Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года. 1941. Масло

рить себя), в котором я уяснил канву будущей картины. В процессе компоновки эскиза я понял, что очень мало еще знаю то явление, которое меня заинтересовало, мало еще знаю и сам сюжет, который должен лечь в основу картины.

Начался второй этап работы над картиной. Я бродил с этюдником и альбомом по полям, где убирали капусту и грузили ее на машины, просиживал на шоссе, зарисовывая проносящиеся мимо грузовики. Еще и еще раз с разных точек писал шоссе в разные состояния погоды, делал зарисовки и этюды маслом с фигур. Словом, я обрастал этюдным материалом и изучал характерные особенности ландшафта с альбомчиком и карандашом в руках *(рис. 59, 60, 61)*.

Уезжая из колхоза в город для продолжения работы над картиной, я с вещами взобрался на грузовую машину и испытал ощущение скорости, сидя в кузове грузовика на кочанах капусты.

Работая в мастерской, я еще и еще раз проверял композицию задуманной картины. Очень долго не ладилось у меня со срезом первой машины, которая по идее должна как бы пролетать мимо зрителя на большой скорости и быть одновременно смысловой нагрузкой переднего плана.

Рис. 54. С. В. Герасимов. Лед прошел. 1945. Масло

Когда композиция выяснилась, я перешел к работе над самим холстом. Но здесь пришлось столкнуться с такими трудностями, которые невозможно было преодолеть без дополнительного этюдного материала. В процессе работы над холстом я, очевидно, потерял то ощущение, то непосредственное впечатление, которое мне хотелось донести до зрителя. Картина получалась статичная: первая машина никак не хотела двигаться с места, а просто-напросто как стаффаж переднего плана стояла на обочине шоссе. Я снова поехал в колхоз, чтобы еще раз понаблюдать, пописать, порисовать то, что меня волновало и без чего картина не получалась.

И вот осенью следующего года я опять сидел у шоссе и наблюдал проносящиеся мимо меня грузовые машины. Как же передать ощущение скорости? Вот какой вопрос старался я тогда решить.

Однажды мне повезло. Был бурный осенний день. Ветер гнал обрывки туч, метавшихся по небу. У горизонта справа сгустилась мгла. Воробьи цепочкой облепили телеграфные провода, протянувшиеся

Рис. 55. Н. М. Ромадин. Керженец. 1946—1947. Масло

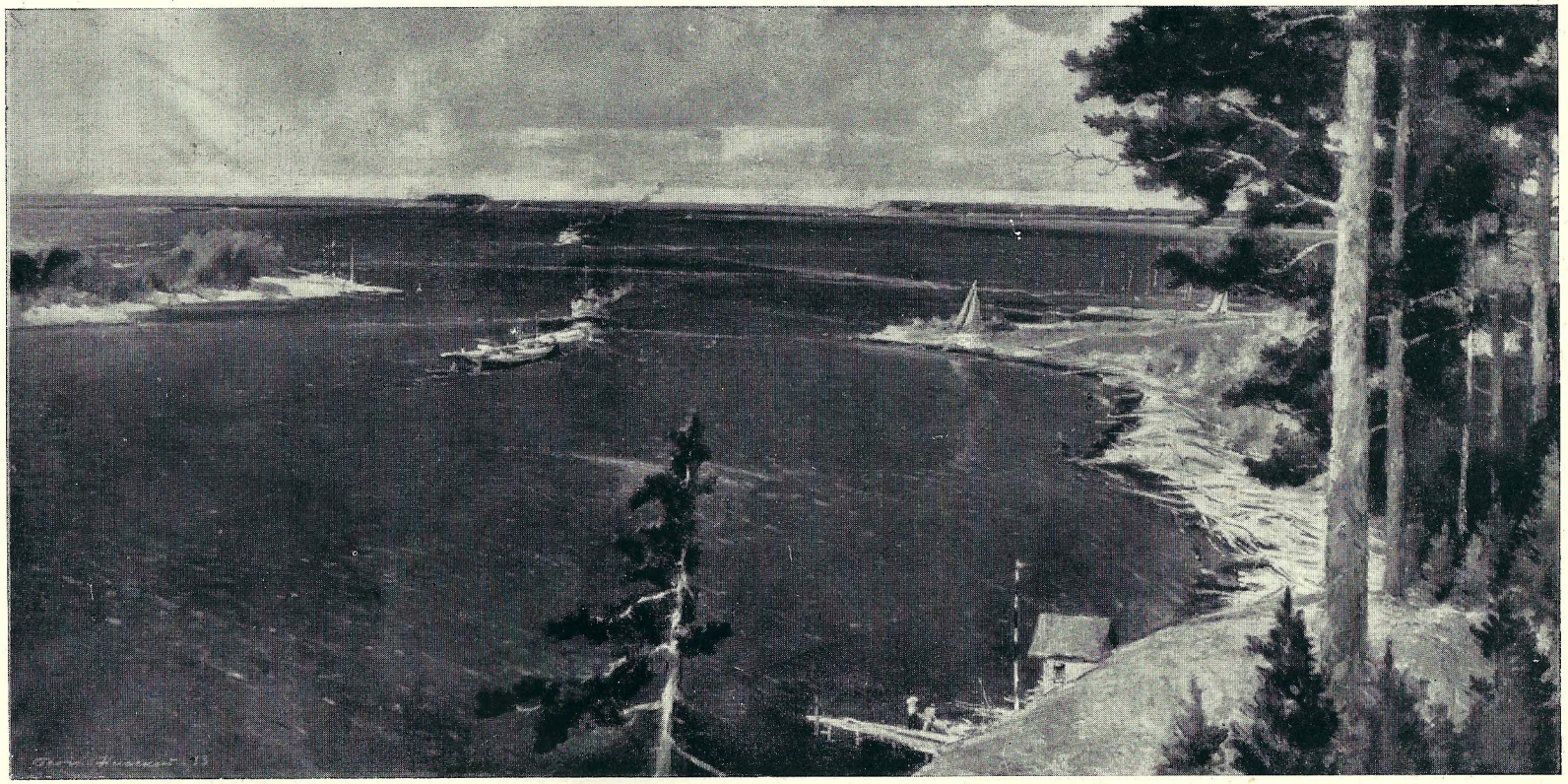

Рис. 56. Г. Г. Нисский. Рыбинское море. 1953. Масло

Рис. 56а. Р. Кент. Река Осэйбл. Зима. 1960. Масло

Рис. 57. Ю. С. Подляский. С колхозных полей. 1951. Масло

Рис. 58. Ю. С. Подляский. С колхозных полей. Этюд. Масло

вдоль шоссе. Вот-вот мог разразиться осенний ливень. И вдруг я заметил мчавшийся на большой скорости грузовик с каким-то грузом, который был накрыт брезентом. Брезент рвало и хлопало о борта грузовика. Грузовик умчался вдаль, но я успел сделать небольшой набросок в своем альбоме, отметив брезент особенно, ибо, как мне казалось, складки брезента, развевающегося по ветру, могут дать ощущение скорости. Тут же был сделан очень быстрый этюд неба, буквально за несколько минут.

В мастерской, отвернув холст, стоящий у стены, я сразу понял, в чем моя ошибка. У меня было слишком статичное небо. Тут же сразу я наметил брезент на едущей машине *(рис. 62)*. Работа пошла дальше. В течение месяца я заново переписал почти весь холст, переделал небо и грузовик переднего плана. И тогда картина ожила. Появилось ощущение движения и какая-то романтическая приподнятость художественного образа.

Читатель вправе задать мне вопрос, в чем же, собственно говоря, заключается композиция моей картины, когда я все то, что изобразил на холсте, видел в жизни?

Рис. 59. Ю. С. Подляский. Набросок для картины «С колхозных полей»

Рис. 60. Ю. С. Подляский. Набросок для картины «С колхозных полей»

Да, действительно, я видел отдельные элементы задуманной мной картины (причем, замысел картины возник из непосредственного наблюдения жизни), писал, рисовал и наблюдал в натуре отдельные элементы будущего холста, но композиция картины сложилась все-таки не сразу. Сделать композиционный вывод из суммы всех впечатлений и наблюдений оказалось не так-то просто. Пришлось многое упрощать, многим жертвовать, кое-что дополнять, напрягая зрительную память и воображение, чтобы, от эскиза к эскизу совершенствуя композицию, достичь того, чего мне хотелось. Следовательно, нужно постоянно тренировать воображение, чтобы из огромного количества натурных материалов и наблюдений делать композиционные выводы.

В работе над композицией пейзажной картины немалую роль играет воображение.

Много ли, мало ли вы работали с натуры, старайтесь делать какие-то выводы, ставьте композиционные задачи, решайте по воображению, исходя из виденного или написанного вами. Пусть сначала будут получаться наивные вещи; не смущайтесь, продолжайте тренировать себя в композиции.

Изучайте внимательно наше художественное наследие в музеях; присматривайтесь к композиционным приемам, которыми пользовались художники.

Рис. 61. Ю. С. Подляский. Этюд для картины «С колхозных полей» Масло

Читайте монографии о художниках, их высказывания, советы, и вы постепенно разовьете в себе чувство композиции.

Мне бы хотелось сделать кое-какие выводы из всего вышеизложенного.

Прежде всего, если вы любите природу и хотите научиться правдиво изображать ее в своих этюдах, рисунках, композициях, то вам необходимо «заболеть этой тяжелой и затяжной болезнью». Ибо без страсти к делу, которым вы хотите заняться, ничего не получится.

Постоянно, не пропуская ни одного свободного дня и даже часа, выезжайте на природу. Наблюдайте, делайте наброски, пишите этюды, развивайте зрительную память и воображение, делая этюды и рисунки по памяти, композиции пейзажных мотивов, поразивших вас.

Ставьте себе определенные задачи в рисунках и этюдах и старайтесь решить их до конца, как бы трудны они ни были, так как недоведенная и брошенная работа расхолаживает автора.

Не смущайтесь тем, что сначала будет получаться не совсем то, чего бы вам хотелось, упорно и настойчиво продолжайте работу.

Никогда не уничтожайте даже самый плохой этюд, ибо потом при сравнении с написанными позднее этюдами вы сможете проследить свой творческий рост.

Этюд, написанный непосредственно с натуры, как бы плох, наивен он ни был, никогда не поправляйте дома от себя, так как все

Рис. 62. Ю. С. Подляский. Эскиз композиции для картины «С колхозных полей». Масло

то, что сделано непосредственно с натуры и в чем есть хоть крупица живого ощущения природы, можно легко, не заметив, испортить таким дописыванием. В тех случаях, когда вам хочется дополнить, дописать то, что вы не успели в натурном этюде, лучше взять совершенно чистый холст или загрунтованный картон и заново, на основе этюда, повторить все от себя по памяти.

Читайте литературу о художниках, их дневники, воспоминания, высказывания — это также будет способствовать вашему развитию.

Изучайте собрания наших художественных музеев, внимательно вглядываясь в картины художников, которых вы любите. Это также на многое откроет вам глаза.

И еще: старайтесь не работать в одиночку. Если там, где вы живете, есть художник-профессионал или группа художников-любителей, то обязательно дружите с ними, советуйтесь по волнующим вас вопросам искусства. Очень хорошо, если несколько раз вы совместно с товарищами пойдете поработать на природе. Такие совместные выходы на этюды всегда приносят огромную пользу: рождаются новые мысли, возникают интересные вопросы.

Посещайте занятия художественных студий и университетов культуры — это также необходимо для повышения ваших знаний в области изобразительного искусства. Словом, если вы обладаете способностями пейзажиста, то этого еще очень мало, чтобы стать художником. Только упорный целеустремленный труд в течение нескольких лет может дать желаемый результат.

НАУЧНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ЦВЕТЕ

Наукой о цвете — цветоведением изучено много вопросов, интересующих художника. К ним относятся: изменение цветов от освещения, на расстоянии, под влиянием соседних цветов, смешение красок и многие другие.

Цветоведение — наука молодая, определившаяся как самостоятельная отрасль знаний лишь в прошлом столетии, но вопросы цвета привлекали внимание исследователей давно. Выдающиеся художники и теоретики прошлого: Ченнино Ченнини (ум. ок. 1400), Леон Баттиста Альберти (1404—1472), Пьеро делла Франческа (1416—1492), Леонардо да Винчи (1452—1519), Джорджо Вазари (1511—1574), Джанпаоло Ломаццо (1538—1600), Альбрехт Дюрер (1471—1528), Франциско Пачеко (1564—1654) в своих трактатах о живописи писали о цвете. Цвет исследовали такие корифеи науки, как Ньютон (1642—1727), Ломоносов (1711—1765), Гельмгольц (1821—1894). Ломоносову принадлежит открытие основных цветов. Великий немецкий поэт, естествоиспытатель и мыслитель Гёте (1749—1832) написал специальный труд «Учение о цветах».

Знание закономерностей цветовых явлений полезно художнику. Цветоведение не дает «рецептов», творческих приемов, но объясняет наблюдаемые в природе явления, связанные с цветом, и тем самым помогает в работе живописцам. В этой статье будет рассказано только об основном, о самом главном из области цветоведения.

ОСНОВНЫЕ СВОЙСТВА ЦВЕТОВ

Если листок белой бумаги разорвать на три части, одну часть положить на свету, другую — в тени, а третью — в глубокой тени и на все три посмотреть одновременно, то можно будет заметить, что белая бумажка, находясь в тени, по сравнению с освещенной кажется сероватой, а находясь в глубокой тени,— серой. Если же проделать такой опыт не с белой, а с цветной бумажкой (красной, зеленой, синей), то окажется, что красная, зеленая, синяя бумажки и в тени останутся красной, зеленой, синей. Объясняется это тем, что белые, серые, а также черные цвета отличаются друг от друга только по светлоте: одни из них светлее, другие — темнее. Белые светлее серых, серые светлее темных серых, темные серые светлее черных. Белых, серых и черных цветов много. Мелованная бумага светлее обычной писчей бумаги, писчая бумага белее и светлее мундштучной, черное сукно темнее многих черных материй, а черный бархат темнее

черного сукна. Все цвета, отличающиеся друг от друга только по *светлоте*, т. е. все чисто белые, серые и черные цвета называют *ахроматическими* (в переводе значит «бесцветными»). Цвет с каким-либо малейшим цветовым оттенком уже не будет ахроматическим.

Все цвета, кроме чисто белых, серых и черных, называют *хроматическими* (цветными). Они также отличаются друг от друга по светлоте. Цвет краплака темнее цвета киновари, а киноварь темнее лимонного кадмия. Однако цвет киновари отличается от цвета лимонного кадмия не только тем, что он темнее, но еще тем, что он красный, а цвет кадмия — желтый. Тот признак цвета, который имеется в виду, когда его называют красным, оранжевым, желтым, зеленым и т. д., называется *цветовым тоном*.

Смешивая какую-нибудь краску (любую, кроме белил и черной) с серой смесью, составленной из белил и черной так, чтобы эта смесь была той же светлоты, что и взятая краска, можно получить много новых цветов. Все они будут одной светлоты. Желая сделать краску светлее, к ней надо подмешать другую, еще более светлую, а чтобы она стала темнее — к ней следует добавить краску или красочную смесь более темную; когда же примешивается серая смесь равной светлоты, то ни посветления, ни потемнения цвета произойти не может, не изменится и цветовой тон исходного цвета, так как примешиваемая смесь чисто серая, не имеющая никакого оттенка. Чем же в таком случае будут отличаться друг от друга цвета полученных смесей?

Допустим, что исходной краской была красная киноварь. Цвет чистой киновари совсем не похож на серый, цвет же ее смесей будет сероватым и тем в большей степени, чем больше примешано серого. Степень отличия хроматического цвета от равного ему по светлоте ахроматического называется *насыщенностью*. Следовательно, от примеси серого к киновари (или к иной краске) изменяется насыщенность ее цвета. Хроматические цвета отличаются друг от друга по светлоте, цветовому тону и насыщенности.

Приведенное определение насыщенности можно неправильно понять, будто всякий ненасыщенный цвет должен быть сероватым. Цвет лимонного кадмия отнюдь не сероват, но он менее насыщен, чем, скажем, цвет краплака. Насыщенность — это степень выраженности цветового тона, степень цветности. В цвете краплака, а еще больше в цвете ультрамарина цветовой тон выражен значительней, определенней, чем в цвете лимонного кадмия.

Светлоту, цветовой тон и насыщенность называют *основными свойствами цветов,* поскольку они совершенно точно определяют цвет. Малейшее изменение хотя бы одной из этих характеристик влечет за собой отклонение в цвете.

Художники обычно не пользуются терминологией, принятой в науке о цвете. Термин «светлота» художники заменяют термином «светосила» *. То, что подразумевается под цветовым тоном, художники называют просто цветом (тогда ахроматические цвета, не обладающие цветовым тоном, нельзя относить к цветам). Термин «тон» без слова «цветовой» применяется художниками в ином и притом двояком значении: в одних случаях говорят о картинах в светлых либо в темных тонах (понятие тона связывается с понятием светлоты цветов), в других же — о картинах в золотистых, коричневых или иных тонах (понятие тона тогда совпадает со значением термина «цветовой тон»). Термин «насыщенность» заменяют термином «интенсивность», который употребляется и в науке о цвете, но только в ином значении. Интенсивность цвета зависит и от насыщенности, и от светлоты. При равной светлоте более интенсивными оказываются более насыщенные цвета, а при равной насыщенности — более светлые.

Терминология должна быть общепринятой, общепонятной и точной, термины — по возможности ясными и не громоздкими. В этом отношении предпочтение приходится отдавать терминологии, принятой в науке о цвете.

НЕИЗБИРАТЕЛЬНОЕ И ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ ПОГЛОЩЕНИЕ СВЕТА

Из физики известно, что белый свет, проходя через стеклянную призму, разлагается на множество цветных лучей. Если на пути этих цветных лучей поставить белый экран, то на экране образуется спектр — разноцветная полоска, с одного конца вишнево-красная, с другого — фиолетово-синяя. Между крайними цветами спектра расположатся: красные, красно-оранжевые, оранжевые, желто-оранжевые, желтые, желто-зеленые, зеленые, голубо-зеленые, голубые, голубо-синие, синие, сине-фиолетовые. На сером или черном экране также можно наблюдать полный спектр, но только все цвета его будут более темными (особенно на черном экране). Если же на пути цветных лучей поставить экран какого-либо хроматического цвета, то на таком экране спектр будет выглядеть по-иному. Он может показаться укороченным (без красного или синего конца), либо с бесцветной зоной в какой-то средней части, либо полным, но с иным распределением яркости.

Белые, серые и черные поверхности одинаково отражают все цветные лучи, составляющие спектр, хроматические же поверхности

* Термин «светосила» применяется и в данном издании.

по-разному отражают различные цветные лучи: одни в большей мере, другие — в меньшей. Поэтому белые, серые и даже черные предметы под цветным освещением приобретают окрашенность освещения; красные, зеленые, синие и другие цветные предметы становятся по цвету насыщеннее в тех случаях, когда их собственный цвет одинаков с цветом освещения; когда же их цвет не совпадает с цветом освещения, они теряют в насыщенности и темнеют, иногда они кажутся почти черными лишь со слабым цветным оттенком. Объясняется это тем, что все несветящиеся объекты отражают часть освещающего их света, а часть света поглощают (таких, которые полностью отражают весь падающий на них свет, не существует). Поглощенная световая энергия переходит в другие виды энергии, главным образом в тепловую. Так, черные предметы на солнце нагреваются больше, чем белые. При этом объекты ахроматической окраски одинаково и отражают и поглощают различные цветные лучи, различный цветной свет. Такое поглощение света называют *неизбирательным*. Объекты же хроматической окраски некоторые цветные лучи поглощают в большей мере, другие — в меньшей. Красные объекты в наибольшем количестве поглощают зеленые лучи, в наименьшем — красные; зеленые, наоборот, в наибольшем количестве поглощают красные лучи, а в наименьшем — зеленые. Такое поглощение света называют *избирательным*.

Если на красное стекло направить красный же свет, то он свободно пройдет через стекло. Если же направить зеленый свет, то он в значительной мере поглотится в стекле, и стекло на просвет покажется почти бесцветным темным. Красное и зеленое стекла, взятые вместе, мало пропускают через себя света и на просвет кажутся очень темными. Желтое же и синее стекла, сложенные одно с другим, пропускают через себя зеленый свет. Все это объясняется тем, какие световые лучи пропускаются взятыми стеклами, а какие не пропускаются (поглощаются).

ЦВЕТОВОЙ КРУГ

Крайние цвета спектра — вишнево-красный и сине-фиолетовый — несколько схожи: в одном чувствуется фиолетовость, в другом — красноватость. Если смешать их, получатся промежуточные по цветовому тону так называемые *пурпурные*, или *пурпуровые* цвета. Добавив пурпурные цвета к спектральным (поместив их между вишнево-красными и сине-фиолетовыми), спектр можно замкнуть в кольцо, т. е. представить его в виде круга, который так и называют *цветовым кругом*. Цветовые круги могут быть различными по коли-

честву содержащихся в них цветов, но не более 150 (большего количества глаз не различает). Последовательность же цветов в любом цветовом круге сохраняется одна и та же *(рис. 63)*.

Цветовой круг можно разделить на две части так, чтобы в одну часть вошли красные, оранжевые, желтые и желто-зеленые цвета, а в другую — голубо-зеленые, голубые, синие, фиолетовые. Первые из них считают *теплыми* цветами, вторые — *холодными*. Отнесение цветов к теплым или холодным основано на том, что красные, оранжевые, желтые цвета напоминают цвет огня, солнечного света, накаленных предметов; голубые, синие, фиолетовые цвета напоминают цвет воды, воздушной дали, льда. Понятие о «теплоте» цвета в известной мере относительно. Любой теплый цвет по сравнению с еще более теплым может оказаться холодным и, наоборот, любой холодный цвет рядом с еще более холодным может оказаться теплым. Теплые и холодные цвета играют большую роль в живописи, но об этом речь пойдет в дальнейшем.

ИЗМЕНЕНИЕ ЦВЕТОВ ОТ ОСВЕЩЕНИЯ

Искусственный вечерний свет (электрических и особенно керосиновых ламп и свечей) по сравнению с дневным — желто-оранжевый, в нем преобладает желто-красная часть спектра. Естественно, что все поверхности при таком освещении отражают желто-оранжевые лучи в большей мере, чем при дневном освещении. Следовательно, все цвета должны приобретать желтоватый оттенок — красные становятся более оранжевыми и более насыщенными, голубые же, синие и другие холодные — сильно темнеют, теряют насыщенность, а некоторые из них чернеют (предметы такой окраски сильно поглощают желто-оранжевые лучи). Так это и наблюдается в действительности: красные, оранжевые и желтые цвета светлеют; голубо-зеленые, голубые, синие и фиолетовые — темнеют; светлота желто-зеленых не изменяется; красные цвета становятся насыщеннее; оранжевые краснеют; голубые зеленеют и иногда бывают неотличимы от голубо-зеленых; синие теряют насыщенность; темно-синие становятся неотличимыми от черных; некоторые синие слегка краснеют (например, цветок василька); фиолетовые краснеют и иногда бывают неотличимы от пурпурных.

Желтые цвета вечером при искусственном освещении кажутся более бледными *(рис. 65)*. Живописные этюды, написанные при искусственном вечернем свете малоопытными людьми, днем оказываются слишком желтыми (вечером желтизна не замечается). Это своеобразное явление объясняется особой причиной. Дело в том, что,

когда мы видим и осознаем условия освещения, в которых находятся наблюдаемые нами объекты, мы, так сказать, восстанавливаем присущие объектам цвета, как бы отбрасываем оттенок, вызванный освещением. Находясь в фотолаборатории, при свете красного фотографического фонаря невозможно найти красную бумажку, так как все бумажки кажутся белыми. Аналогичное явление имеет место в тех случаях, когда мы одновременно наблюдаем объекты, находящиеся на свету и в тени. Два совершенно одинаковых по яркости объекта, находясь один в тени, а другой на свету, кажутся различными по светлоте; затененный объект выглядит более светлым. Поэтому, когда художник пишет с натуры, он должен охватывать глазом одновременно весь выбираемый объект и всю окружающую его обстановку, а не всматриваться в него по частям; в противном случае малоопытный живописец запутается в цветовых отношениях.

При красном свете восходящего или заходящего солнца все цвета краснеют, красные становятся более насыщенными, а зеленые сильно темнеют, теряя насыщенность (ахроматизируются). Иные зеленые при красном освещении становятся неотличимыми от черных. Листья же деревьев краснеют (красящее вещество листьев — хлорофилл — отражает некоторые красные лучи). Общее правило, касающееся изменения цветов при цветном освещении, можно сформулировать так: цвета одного цветового тона с освещением усиливаются по насыщенности, цвета противоположного тона ахроматизируются (теряют насыщенность или даже чернеют), все остальные цвета приобретают оттенок освещения, при этом цвета, по тону родственные освещению, светлеют, а приближающиеся к противоположному тону — темнеют. Противоположные по тону цвета в цветовом круге из восьми и из кратного восьми количества цветов лежат друг против друга: красным противоположны зеленые, оранжевым — голубые, желтым — синие, желто-зеленым — фиолетовые *(рис. 63 и 64)*.

Здесь же затронем вопрос изменения цветов, зависящего от интенсивности освещения. Эти изменения объясняются другими причинами, связанными с деятельностью глаза.

При ярком освещении все цвета выбеливаются, становятся белесоватыми, а при слепящих яркостях света — желтоватыми. При ярком освещении уменьшается количество различимых цветовых оттенков на светлых поверхностях; при слабом освещении — на темных поверхностях, а также в тенях.

К сказанному надо еще добавить, что цвет на освещенных поверхностях выглядит «плотным», а в полутенях и тенях — «легким», «прозрачным». Рубенсу приписывают следующее высказывание: «Начинайте писать ваши тени легко, избегая вводить в них даже ничтож-

ное количество белил: белила — яд живописи и могут быть вводимы лишь в светах. Раз белила нарушат прозрачность, золотистость тона и теплоту ваших теней — ваша живопись не будет больше легка, но сделается тяжелой и серой. Совершенно иначе дело обстоит по отношению к светам. Здесь краски могут наноситься корпусно, насколько это нужно, но необходимо, однако, сохранять тона чистыми» *.

Действительно, в любой картине, где хорошо передан свет, можно видеть прозрачность теней при корпусной плотной кладке в свету. В картинах, хорошо передающих солнечный свет, можно также заметить белесость цвета освещенных объектов.

Начинающие живописцы, стремясь передать в пейзаже солнечный свет, усиливают контрастность теней и желтизну освещенных поверхностей. Это приводит к резкости и жесткости колорита, но не дает эффекта освещения. Добиться такого эффекта можно только на основе полного учета тех изменений, которые претерпевают цвета при том или ином освещении.

В сумерках, при постепенном ослаблении света цветовые тона перестают различаться: сначала красные, затем оранжевые, желтые и т. д. Дольше других различаются синие. Одновременно с тем изменяются светлотные отношения между цветами. Днем самыми светлыми цветами мы видим желтые, а в сумерках — голубые, которые постепенно становятся не отличимыми от белых. Утром, на рассвете, по мере усиления света постепенно начинают различаться цветовые тона в обратном порядке: раньше — синие и позже — красные.

СВЕТОТЕНЬ

Передавая освещение, художник через воспроизведение светотеневых градаций на изображаемых объектах одновременно передает и объемность предметов. Правильная передача светотени воспроизводит объемность форм. Светотень — основное средство изобразительной передачи объемной формы.

При ярком освещении на освещенной стороне светлых предметов почти не замечается цветовых оттенков: они видны на светлых предметах лишь в тенях. На предметах средней светлоты при ярком освещении наблюдаются более богатые цветовые градации, а на темных предметах цветовых переходов замечается много больше, чем при освещении средней интенсивности.

* Цитируется по книге: Д. И. Киплик. Техника живописи. М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 384.

При освещении средней интенсивности на предметах средней светлоты наблюдаются весьма богатые переходы от тени к свету. На предметах же очень светлых и очень темных светотеневые переходы замечаются плохо. При слабом освещении полутеневые градации заметны только на светлых и очень светлых предметах. Наиболее богатые градации светотени наблюдаются при любой интенсивности освещения на среднесветлых предметах.

Коль скоро мы коснулись вопроса о светотени, следует еще указать, что теплые и холодные оттенки распределяются на поверхностях объемных форм в различных случаях по-разному, в зависимости от ряда условий. На теле человека теплые и холодные оттенки часто распределяются так: если света теплые, то полутени бывают холодные. На открытом пространстве полутени и тени чаще бывают холодные, а света — теплые; в помещении, наоборот, полутени и тени чаще бывают теплые, а света — холодные.

В тенях часто наблюдаются рефлексы, т. е. оттенки, вызванные светом, отраженным от окружающих объектов и подсвечивающим тени. Предположим, что белый предмет поставлен около зеленой драпировки и освещается слева, а драпировка находится от него справа. Зеленый свет, отражаемый драпировкой, в этом случае обязательно будет падать на правую, затененную сторону предмета и вызовет в тени зеленый рефлекс. Если же предмет будет не белый, а цветной, допустим, красный, то зеленого рефлекса в тени не будет, так как красный предмет не отражает, а поглощает зеленый свет. Тень же на зеленом предмете в этих условиях оказалась бы интенсивно зеленой.

Рефлексы наблюдаются не только в тенях, но и в бликах. Блики на неметаллических предметах всегда имеют цветность освещения (при белом свете — белые, при зеленом — зеленые и т. д.). В силу же возникновения рефлексов цвет бликов меняется. На открытом пространстве блики часто бывают голубоватыми (рефлекс голубого неба). На предметах, освещенных прямым солнечным светом, блики бывают желтоватыми или желтыми. Попутно заметим, что у металлов блики цветные: у золота и меди — желтые, оранжевые, у серебра — голубоватые.

Кроме светотени, для той же цели — воспроизведения объемности форм — можно использовать явление «выступающих» и «отступающих» цветов, заключающееся в том, что цвета теплые большинству людей кажутся выступающими вперед, расположенными ближе своего фактического положения в пространстве, а цвета холодные — отступающими, расположенными дальше своего фактического положения. Выступают вперед также более светлые и более насыщенные цвета, отступают — менее светлые (более темные) и менее насыщен-

ные. Цвета, получаемые более фактурной, более плотной кладкой краски, также выступают по сравнению с цветами, получаемыми лессировкой.

Сопоставляя теплые цвета освещенных участков формы с холодными оттенками полутеней, плотно написанные света и блики с легкими прозрачными тенями, художники воспроизводят пластику форм, рельеф поверхностей. В живописи не трудно найти примеры большой объемности изображения при очень слабых тенях, при отсутствии контрастности между светом и тенью. Во всех этих случаях в качестве средства передачи объемности и рельефа форм используется явление выступающих и отступающих цветов.

ИЗМЕНЕНИЕ ЦВЕТОВ НА РАССТОЯНИИ

Земная атмосфера представляет собой среду, в которой содержатся мельчайшие частицы (пыль, влага и сами молекулы воздуха), препятствующие прохождению света,— так называемая *мутная среда*. Красные, оранжевые, желтые лучи проходят через атмосферу более беспрепятственно. Голубые, синие, фиолетовые лучи рассеиваются в разные стороны (этим объясняется голубой цвет неба). Чем чище воздух, тем меньше дымка, прикрывающая дали, и тем более фиолетовый свет рассеивается в нем (поэтому высоко в горах цвета меньше изменяются на расстоянии, а тени бывают фиолетовыми). Чем больше в воздухе пыли и влаги, тем больше рассеиваемый в воздухе свет приближается к белому (этим объясняется явление тумана).

От удаленного светлого и ярко освещенного объекта отражается много света. Этот свет, проходя через толщу атмосферы, теряет много голубо-синих лучей и приобретает теплый оттенок. В слабом свете, отраженном от слабо освещенного темного предмета, содержится мало голубо-синих лучей. Проходя через атмосферный слой, он теряет эти голубо-синие лучи. В то же время рассеянные в самой атмосфере голубо-синие лучи примешиваются к проходящему через нее световому потоку. Подмесь голубо-синих лучей в этом случае оказывается больше их потери. В результате цвет голубеет и светлеет. Так в действительности и наблюдается: с больших расстояний цвета темных объектов светлеют и голубеют, цвета же светлых объектов темнеют и становятся более теплыми. Снежные вершины гор, освещенные солнцем, издали кажутся оранжеватыми, розоватыми.

Цвета изменяются не только на очень больших расстояниях под влиянием «воздушной дымки». Оранжевый цвет при удалении до 500 *м* краснеет, а с дистанции 500—800 *м* становится мало отличимым

от красного. Сильно освещенные желтые поверхности с 500 *м* также заметно краснеют; зеленые же и голубые — сближаются между собой. Синий, фиолетовый и пурпурный цвета на расстоянии темнеют все прочие — светлеют.

СМЕШЕНИЕ КРАСОК

Результаты смешения красок легко усваиваются на практике, но художнику полезно понимание теории этого вопроса.

Красочная смесь представляет собой механическую смесь частиц различных красок. Когда частицы разных красок вступают между собой в химическое взаимодействие и образуется новый химический продукт, тогда неминуемо изменяется цвет их смеси, что не должно допускаться. Если смешать, например, красную киноварь со свинцовыми белилами, получится очень красивая по цвету розовая краска, но пройдет немного времени, и ее цвет почернеет в связи с образованием нового химического продукта черного цвета — сернистого свинца. Чтобы избежать подобных случаев, рекомендуется пользоваться только теми красками, которые не вступают в химическое взаимодействие друг с другом.

Рассмотрим прохождение света через слой красочной смеси. Частички различных красочных пигментов в таком слое перемешаны равномерно; они окружены каким-то связующим веществом, предположим, пленкой высохшего масла. Свет, падая на слой смеси красок (допустим, желтой и синей), частично отражается с самой поверхности слоя. Остальная значительная часть падающего света проникает внутрь слоя, где поочередно проходит через частицы то одной, то другой краски. Через частицы желтой краски пройдут все лучи желтой части спектра, включая зеленые, а через частицы синей краски — все лучи синей части спектра (включая и зеленые). Красные, оранжевые, желтые лучи поглотятся синими частицами, а фиолетовые, синие, голубые лучи — желтыми частицами. Останутся непоглощенными только зеленые лучи (их не поглощает ни та, ни другая краска). Этим и определяется зеленый цвет смеси желтой и синей красок. Однако не всякая желтая и не со всякой синей дает одинаково зеленую смесь. Анилины в смесях дают уже несколько иные результаты, чем неорганические краски и краски растительного происхождения. Даже краски одного происхождения и одного названия иной раз дают в смесях различные результаты.

Если наносить прозрачные красочные слои друг на друга, то результирующий цвет всегда будет иметь оттенок верхнего красочного слоя. При наложении прозрачным слоем синей краски на жел-

тую получается зеленый голубоватого оттенка, а при наложении желтой краски на синюю — зеленый желтоватого оттенка. Объясняется это тем, что часть света, отражаемого от красочного покрытия, пройдет только через верхний слой и отразится от поверхности нижнего слоя. В первом случае, следовательно, к потоку зеленого света, отражаемого всем красочным слоем, подмешается в небольшом количестве синий свет, во втором случае — желтый свет.

В разбелах, т. е. от примеси белил, некоторые краски изменяют свой цветовой тон: краплак дает розовые тона с сиреневым оттенком, зеленые краски несколько голубеют, желтые кадмии быстро обесцвечиваются. Объясняется это тем, что красочная смесь представляет собой мутную среду, рассеивающую голубые лучи, подмесь которых заметно сказывается в разбелах. Подмесь черной краски к желтым кадмиям дает оливково-зеленые цвета, к красной киновари — цвет бордо, к оранжевым краскам — коричневые цвета (коричневые — это затемненные оранжевые).

Наибольшее количество разнообразных цветов получается из краплака, желтого кадмия (хрома) и берлинской лазури (парижской синей, прусской синей). Краплак красный, желтую и лазурево-синюю краски называют *основными красками.*

Трех основных красок для получения всех необходимых живописцу цветов совершенно недостаточно (в частности, в темпере, гуаши и масле нельзя обойтись без белил и черной). Но и большой набор красок не требуется. Лучше пользоваться более ограниченным и раз навсегда для себя установленным набором. В такой набор нельзя включать краски малостойкие (чернеющие, выгорающие) и недопускающие смеси друг с другом.

Образование цвета красочных смесей связано, как мы видели, с поглощением некоторых спектральных лучей частицами красок при прохождении света через их смесь. Каждая частица поглощает (так сказать, вычитает) какую-то часть проникающей в нее световой энергии. Этот процесс так и называют *вычитательным* или *вычитанием цветов.*

Все водные краски (акварель, гуашь, темпера) при высыхании светлеют и в большей или меньшей мере теряют насыщенность. Процесс высыхания водных красок основан на испарении содержащейся в них воды. В сырой краске частицы красочного пигмента окружены водным раствором клея, а по высыхании ее оказываются в окружении воздуха. Известно из физики, что чем больше разница между оптическими плотностями вещества тела, в которое проникает свет, и окружающей тело среды, тем больше отражается света с поверхности тела. До высыхания краски свет постепенно переходит из воздуха в раствор клея и из раствора клея в частицы красочного пигмента.

Когда же краска высыхает, промежуточной плотности — раствора клея — не остается. Это приводит к увеличению поверхностного отражения, т. е. к увеличению примеси белого света (при белом освещении с самой поверхности слоя краски отражается белый свет). Когда акварельный или темперный этюд остекляют, его краски выглядят темнее и насыщеннее, потому что от поверхности неостекленного этюда рассеянно отражается белый свет (как от всякой матовой поверхности). Когда же этюд прикрыт стеклом, поверхностно отраженный свет отбрасывается в одном направлении, с которого этюд блестит, отсвечивает. С других направлений в глаз наблюдателя попадают лучи уже без подмеси белого. Тот же эффект дает покрытие живописных работ лаком. Аналогичными причинами объясняется большая, чем у водных красок, интенсивность масляных красок (высыхание масляных красок основано на окислении масла, в итоге которого образуется плотная блестящая пленка, прикрывающая частицы красочных пигментов).

ОПТИЧЕСКОЕ СМЕШЕНИЕ ЦВЕТОВ

В живописи пользуются не только механическим смешением красок, но и оптическим смешением цветов. В лабораторных условиях оптически смешивать цвета можно с помощью быстро вращающегося, различно окрашенного диска. Если одну часть такого диска окрасить в один цвет, например в красный, а другую часть — в другой, например в желтый, то при быстром его вращении оба цвета сольются в оранжевый. Изучение оптического смешения показало, что ко всякому хроматическому цвету можно подобрать такой второй хроматический цвет, который в смеси с первым в определенном количественном отношении дает ахроматический цвет. Такие два цвета называются *взаимно-дополнительными цветами* (если первый дополнителен второму, то второй дополнителен первому). Взаимно-дополнительные цвета строго определенны: к красному малинового оттенка дополнителен зелено-голубой, к красному огненному — голубой, близкий к голубо-зеленому, к оранжевому — более чистый голубой, к желтому зеленоватого оттенка — пурпурно-фиолетовый, к желтому лимонному — синий ультрамариновый.

Запомнив несколько пар дополнительных цветов, легко находить остальные пары. Можно прибегнуть к помощи схемы такого цветового круга, в котором дополнительные цвета лежат друг против друга, а красный, желтый, зеленый и синий цвета делят его на четыре равные части *(рис. 63)*. Все пары дополнительных цветов в таком круге будут лежать на концах диаметров. Допустим, требуется найти

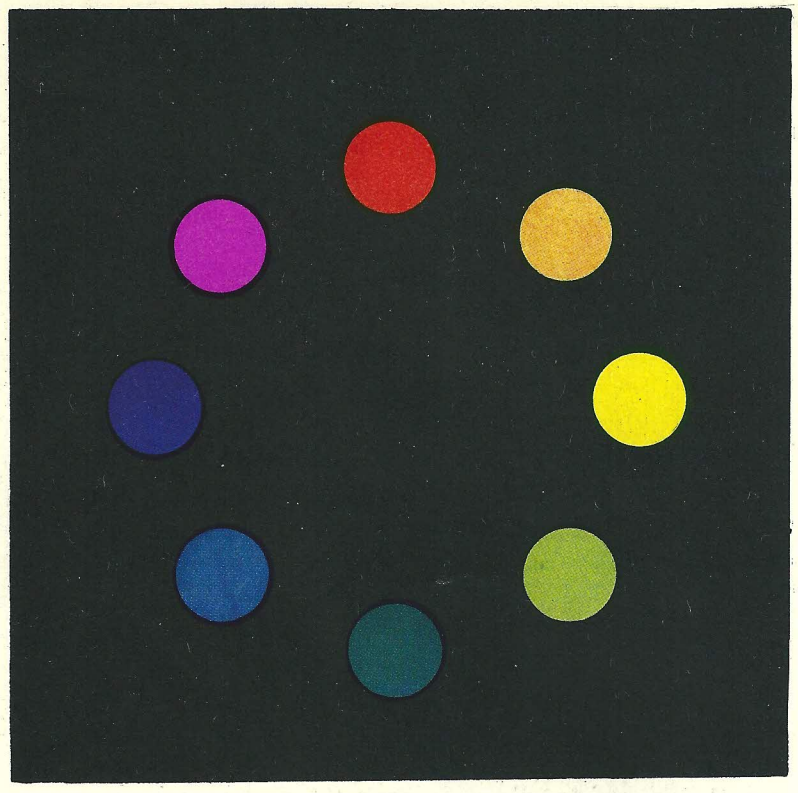

Рис. 63. Цветовой круг (друг против друга лежат взаимнодополнительные цвета)

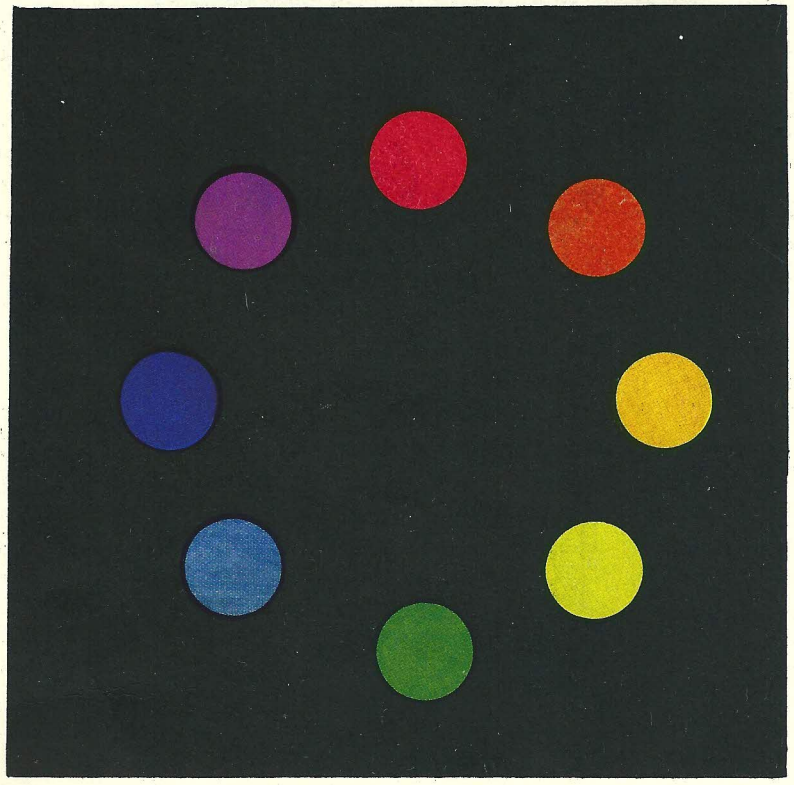

Рис. 64. Цветовой круг (друг против друга лежат контрастные цвета)

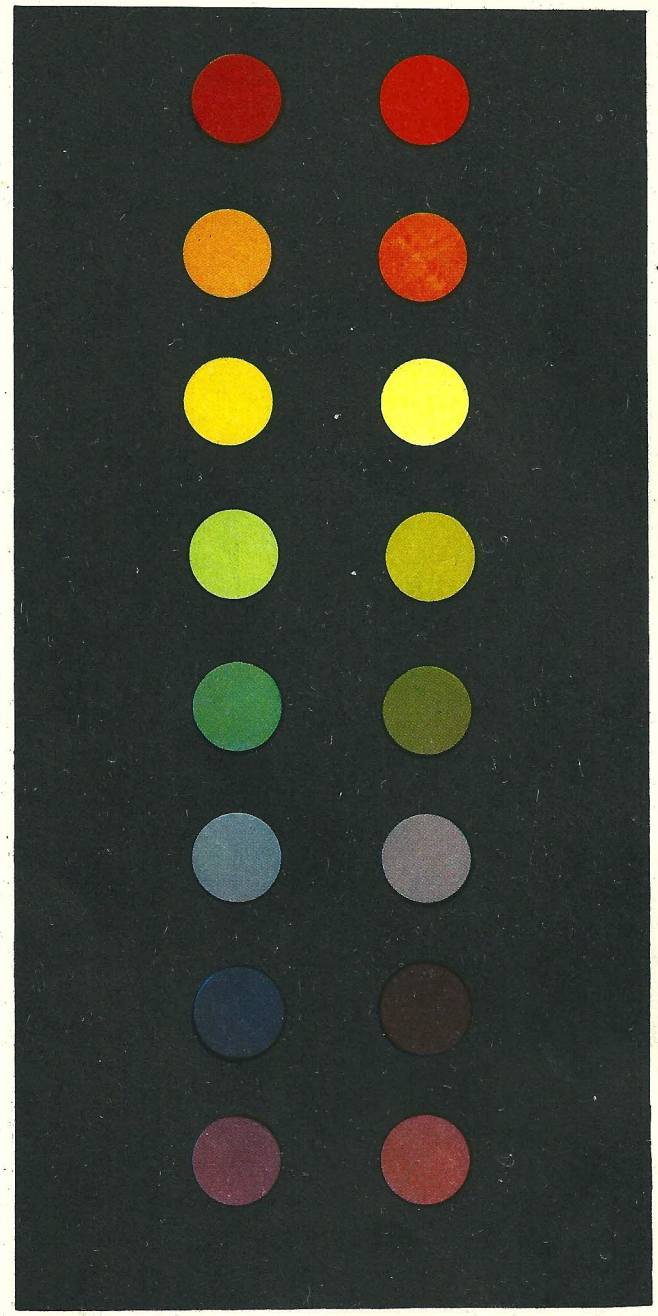

Рис. 65. Изменение цветов при электрическом освещении (слева — при дневном освещении, справа — при электрическом)

дополнительный к голубо-синему цвету. Голубо-синий в цветовом круге лежит между голубым и синим, а ему дополнительный — на противоположном конце диаметра, между оранжевым и желтым. Значит, дополнительным к голубо-синему будет оранжево-желтый.

При смешении недополнительных цветов получаются цвета промежуточных цветовых тонов (желтый и красный дают оранжевый, желтый и зеленый — желто-зеленый, синий и красный — фиолетовый). Цвета всех цветовых тонов можно получить путем оптического смешения всего лишь трех цветов, причем, наиболее насыщенные цвета получаются в тех случаях, когда смешивают киноварно-красный, зеленый голубоватого оттенка (изумрудно-зеленый) и синий (ультрамариновый). Эти три цвета являются *основными цветами.*

Совершенно одинаковый ахроматический цвет можно получить, смешивая в одном случае спектральный оранжевый со спектральным голубым, а в другом случае — спектральные красный и желтый с тем же спектральным голубым, если только красный и желтый подобраны так, что в смеси дают оранжевый такого же цвета, как в первом случае. Результаты оптического смешения не зависят от того, из каких спектральных лучей составляются смешиваемые цвета. В этом коренное отличие оптического смешения от смешения красок. Оптическое смешение основано на том, что к одному цветовому возбуждению прибавляются другие: поэтому его называют *слагательным.* Смешение же красок основано на процессе вычитания световых лучей, т. е. на процессе совершенно отличном.

Если оптически смешивать дополнительные цвета с избытком одного из них (против того количества, которое требуется для получения ахроматического), то получается цвет, преобладающий в смеси, но с пониженной насыщенностью. Например, смесь дополнительных синего и желтого с количественным преобладанием синего, будет серовато-синей. Насыщенность цвета оптической смеси тем меньше, чем менее насыщены смешиваемые цвета, чем больше они отличаются друг от друга по цветовому тону и чем дальше друг от друга они расположены в цветовом круге.

Поверхности, покрытые мелкими мазочками, пятнышками, штрихами различных цветов, с расстояний кажутся однотонно окрашенными: мелкие цветные образы сливаются и образуют общий цвет по законам оптического смешения. Такое оптическое смешение получило наименование *пространственного.* Оно используется в живописи, на нем основана мозаика. Примеры применения пространственного смешения можно найти в современной живописи и в работах старых мастеров. Цвета, получаемые путем пространственного смешения, отличаются своеобразной «легкостью», «прозрачностью». При пространственном смешении зоне полного слияния различных

цветов предшествует зона, в пределах которой наблюдается своеобразное явление: поверхность, покрытая разноцветными цветными мазочками, кажется мерцающей, вспыхивающей. Блик в изображении, положенный не сплошным светлым пятном, а белильной штриховкой по основному цвету, выглядит с различных дистанций наблюдения различным: с больших расстояний светлые штрихи сливаются с основным цветом и высветляют его, с более близких расстояний наблюдается мерцание блика, а с еще более близких расстояний видны светлые штрихи, которые обрисовывают форму. Пространственным смешением широко пользовались французские художники второй половины XIX века, стремившиеся к полноте передачи света и воздушной среды — пленера.

КОНТРАСТ ЦВЕТОВ

Ассортимент выпускаемых современной промышленностью живописных красок чрезвычайно широк, и все же его недостаточно для решения многих изобразительных задач: так, нет среди красок таких, яркость которых равнялась бы яркости светящихся объектов, и нет таких, которые были бы так же темны, как цвет узких, глубоких щелей. Однако художники воспроизводят и яркий солнечный свет, и глубокие тени расщелин. Для этого используют взаимодействие цветов. Один и тот же цвет в различном окружении выглядит по-разному: серое пятно на черном фоне кажется светлее такого же точно серого пятна, окруженного белым фоном. Лимон на фоне белой скатерти кажется темным, а на фоне темного предмета — очень светлым. В окружении более темных цветов все цвета светлеют, а в окружении более светлых — темнеют. Цвета изменяются под влиянием окружающих их или соприкасающихся с ними других цветов. Это явление носит название *одновременного контраста цветов*.

Когда под влиянием окружающих или соседних цветов изменяется светлота цвета, контраст называют *светлотным*. Чем больше цвет отличается по светлоте от его цветового окружения, тем в большей мере изменяется светлота цвета в сторону посветления или потемнения, независимо от того, ахроматический или хроматический этот цвет и окружающие его цвета.

Наблюдая ахроматические цвета на различных хроматических фонах, легко заметить, что под влиянием цветных фонов эти цвета приобретают окрашенность; серое пятно в окружении красных цветов становится зеленоватым, в окружении желтых цветов — синеватым, в окружении зеленых цветов — розоватым. Тот вид контраста, при котором изменяется не светлота цветов, а их цветовой тон либо

насыщенность (либо и то и другое одновременно), причем у ахроматических цветов возникает цветной оттенок, называют *хроматическим* контрастом.

В силу хроматического контраста цвета изменяются так, как если бы к ним оптически подмешивали другие цвета, почти дополнительные к окружающему цветному фону. Так, серый цвет в окружении зеленого фона становится сиренево-розовым. Красный цвет в том же окружении выглядит более насыщенным, а зеленый, но менее насыщенный, чем фон, ахроматизируется, сереет. Цвета, возникающие в силу хроматического контраста на ахроматических полях, называют *цветами одновременного контраста.* Они отличаются от дополнительных, но это отличие не так уж велико, и для упрощения вопроса им можно пренебречь, тем более, что на практической работе художника оно не скажется *.

Хроматический контраст проявляется наиболее сильно при приблизительном равенстве светлот взаимодействующих цветов. Более насыщенный фон контрастно влияет сильнее, чем менее насыщенный, но наблюдается хроматический контраст наиболее эффектно на менее насыщенных фонах. Чтобы уничтожить, нейтрализовать действие хроматического контраста, чтобы цвет в окружении другого цвета не изменялся, надо данному цвету придать оттенок окружающего его фона. Так, зеленовато-серое пятно, находясь на зеленом фоне, выглядит чисто серым и не приобретает розового оттенка, если угадана нужная степень его зеленоватости.

Синие и зеленые цвета контрастно влияют сильнее, чем красные и желтые. Членения зрительного поля служат границами возможного распространения контрастного окрашивания, вызванного соседствующими цветами. Так, если серое поле граничит с зеленым полем и на некотором расстоянии от границы полей по серому полю проведена черта, то розовое окрашивание на сером поле, вызванное контрастным влиянием соседнего зеленого цвета, распространится только до этой черты. Контур снижает действие контраста: если цветовое пятно имеет контур, то влияние окружающего цветного фона на его цвет резко снижается или вовсе отсутствует.

При длительном наблюдении цветов контраст удерживается некоторое время, после чего заметно идет на убыль. При очень продолжительном фиксировании цветов может возникнуть обратное явление: цвета начнут сближаться. Чем больше площадь фона по отношению к площади цветового пятна, тем сильнее контрастное

* Отличие контрастных цветов от дополнительных можно видеть при сопоставлении цветового круга, в котором друг против друга лежат контрастные цвета (*рис. 64*) с цветовым кругом, в котором друг против друга лежат дополнительные цвета (*рис. 63*).

влияние фона на цвет пятна. Каждая точка цветной поверхности, находящейся в окружении других цветов, подвергается влиянию не только со стороны смежных с нею, но и со стороны более удаленных мест окружающего фона. Поэтому однотонно гладкие цветные поверхности, находясь в цветовом окружении, в силу его контрастного влияния кажутся неравномерно цветными. Это — одно из обстоятельств, которое приводит к тому, что на любой цветной поверхности можно усмотреть множество оттенков, заполняющих каждый малый участок поверхности.

Наиболее сильный контраст наблюдается по границам соприкосновения цветовых пятен — по их краям. Если посмотреть на белый куб, одна сторона которого равномерно освещена, а другая — равномерно затемнена, то можно заметить, что освещенная сторона куба на грани с затененной выглядит более светлой, а затененная сторона у грани с освещенной выглядит более темной. Такая форма контраста, наблюдаемого по краям цветовых пятен, носит название *краевого контраста.* Касания цветов, т. е. цветовые отношения по граням соприкосновения цветовых пятен, тесно связаны как раз с краевым контрастом.

Наблюдая объемный светлый предмет на более темном фоне, можно заметить посветление затененной части предмета по линии ее соприкосновения с фоном. Если, изображая данный предмет на таком фоне, вовсе пренебречь посветлением в теневой части предмета, то снизится рельефность изображения. Если же усилить это посветление, то форма в изображении окажется искаженной: светлый край в тени будет казаться не уходящим вглубь, а, наоборот, выступающим вперед. Поэтому, к отношениям цветов в точках их непосредственного соприкосновения друг с другом надо быть очень внимательным — малейшая ошибка приводит к плохим результатам.

РОЛЬ ЦВЕТА ГРУНТА

Участие цвета основания (грунта) в образовании цвета нанесенных на него прозрачных красочных слоев очевидно. Если на желтое основание нанести прозрачными слоями желтую, красную, зеленую и синюю краски, каждую отдельно, то образуются насыщенно желтый, оранжевато-красный, желтовато-зеленый и зеленый цвета. Цвет основания при лессировочном письме играет точно такую же роль, как цвет нижнего красочного слоя при наслоении на белое основание прозрачных красочных слоев, о чем речь шла выше.

Совершенно по-иному цвет основания участвует в образовании цвета красочных слоев при корпусном письме, т. е. при нанесении

красок непрозрачными слоями. Как бы ни была велика корпусность (непрозрачность) краски, некоторое количество падающего на ее слой света проникает через краску, достигает основания и отражается от последнего, входя в общий световой поток, отражаемый слоем краски. Но это влияние цвета основания при корпусном письме ничтожно. Значительно больше, существенней влияет цвет основания на цвет нанесенных на него красок, когда он частично остается незаписанным и участвует в общей цветовой композиции. Такие примеры нередки в живописи. Старые мастера, как правило, оставляли в тенях цвет грунта или подмалевка почти незаписанным. В этих случаях влияние цвета основания регулируется законами цветового контраста. Темные грунты, всюду просвечивающие в картинах итальянских и испанских художников прошлого, повышают яркость основных красок их произведений.

Вопросы влияния цвета основания разобраны элементарно. В целом это влияние сложнее и существеннее. Представим себе, что художник пишет этюд с одной и той же модели, в одном случае по белому грунту, а в другом — по темно-серому. Нанося первые мазки краски на белый грунт, он будет брать цвета более светлыми, а нанося на серый грунт — более темными, поскольку в окружении белого фона все цвета темнеют, а в окружении более темного фона — светлеют. В конечном счете этюды, написанные на различных грунтах, получатся колористически разными. Подобного же порядка влияние оказывают на колорит картин цветные грунты. В целом влияние цвета грунта на колорит живописных произведений очень сложное.

Из практики известно, что универсальным грунтом является белый. Пользоваться цветными грунтами можно только при достаточном навыке, при определенном уровне живописного мастерства. Начинающим же живописцам никоим образом не следует увлекаться приемами, которые для них еще непосильны.

ОЦЕНКА ЦВЕТА В КАРТИНЕ

Мы наблюдаем цвета в природе и в живописи в конкретных условиях освещения и окружения, в их взаимодействии, и оценивать цвета вне этого взаимодействия не представляется возможным. Восприятие цветов живописного произведения осложняется еще тем, что в любой картине, за редким исключением, воспроизводится бóльшая или меньшая пространственная глубина. В картинах различаются пространственные планы: передний, средний, дальний. Одни изображенные объекты воспринимаются расположенными в переднем плане, другие — дальше, во втором, в третьем плане, третьи — еще

дальше — в дальнем плане. Каждый цвет картины связывается зрителем с изображением того или иного объекта, расположенного на том или ином удалении, так или иначе освещенного, т. е. в том или ином пространственном плане изображения.

Дени Дидро приводит такое, весьма интересное рассуждение: «Вот перед вами на полотне женщина, одетая в белый атлас; прикройте все остальное на картине и смотрите только на одежду — быть может, этот атлас вам покажется грязным, матовым, мало правдоподобным. Но восстановите эту женщину в середине окружающих ее вещей и тот же атлас и его цвет вновь дадут нужный эффект»*.

Оценка цвета в картине зависит также от того освещения, которое в ней воспроизведено. Совершенно одинаковые цвета, наблюдаемые в картинах, передающих разные условия освещения (скажем, яркое освещение летнего дня и тусклый свет осеннего пасмурного утра), кажутся различными. Поэтому, начиная живописную работу, надо брать цвета с учетом задуманного и наблюдаемого освещения.

Одинаковые цвета, относимые к различным пространственным планам изображения, воспринимаются неодинаковыми. Интенсивность всех цветов в картине может быть различной: и повышенной, и пониженной, но она должна соответствовать тем пространственным планам, к которым относятся эти цвета. Допустим, художник пишет жанровую картину и начинает ее с проработки фигур, расположенных в среднем плане композиции. Если эти фигуры будут написаны слишком интенсивными красками, то художник не сможет написать передний план (у него, так сказать, «не хватит интенсивности» красок). Если же фигуры будут написаны менее интенсивно, чем нужно, то художник не сможет написать дальний план картины. Ведя живописную работу, надо брать каждый цвет с учетом интенсивности всех остальных цветов. Для этого следует вести работу равномерно над всеми частями изображения, в пределах всей живописной композиции.

ОТНОШЕНИЯ ЦВЕТОВ

Как уже говорилось, в распоряжении художника нет таких красок, яркости которых охватывали бы весь диапазон яркостей природы. Но художники решают любую изобразительную задачу, используя взаимодействие цветов и опираясь на ряд особенностей

* Дидро. Опыт о живописи (в кн.: Дени Дидро. Об искусстве, т. 1, М.—Л., «Искусство», 1936, стр. 53).

зрительного восприятия. Отсюда становится ясной несостоятельность попыток начинающих живописцев в точности воспроизвести каждый цвет натуры. Художник передает каждый цвет так, чтобы он, находясь в данном конкретном окружении, будучи соотнесенным зрителем с определенным объектом и пространственным планом изображения, с условиями воспроизведенного в картине освещения, воспринимался бы должным образом. При этом оказывается, что для полного подобия изображения натуре требуется лишь верность соотношений между цветами. Более светлый, более интенсивный, более теплый цвет в натуре и в изображении должен быть соответственно более светлым, более интенсивным, более теплым и т. д. К этому надо еще добавить, что, помимо основных свойств (светлоты, цветового тона, насыщенности), цветам присущ еще ряд свойств, в том числе так называемые фактурные свойства. Цвета поверхностей отличаются от таких цветов, как, например, цвет голубого или ровно затянутого серого неба, цвета радуги, тем, что первые выявляют рельеф поверхности и точно локализуются в пространстве. Всегда можно сказать, на каком расстоянии от глаза находится та или иная цветная поверхность. Такие цвета называют цветами поверхностей. Вторые же не выявляют рельеф поверхности и не локализуются в пространстве. Например, невозможно определить, на каком расстоянии от глаза расположены видимый цвет неба или цвета радуги. Эти цвета называют бесфактурными, независимыми (названия неустановившиеся). Цвета прозрачных цветных сред (льда, воды, чернил и пр.) воспринимаются не в плоскости, не в двух измерениях, а объемно, в трех измерениях, заполняют всю массу прозрачной среды. Их так и называют *объемными цветами* (в русской терминологии).

Можно еще говорить о плотности цвета. Не случайно в обиходной речи иной раз цвета называют «воздушными».

Плотность красочного слоя, определяющая собой плотность цвета, в живописи играет большую роль. Плотность позволяет разнообразить, обогащать цвет при одних и тех же значениях его светлоты, цветового тона и насыщенности. Красочный слой, даже обогащенный цветовыми нюансами, положенный с равномерной плотностью, выглядит однообразно и глухо. Наоборот, краска, нанесенная на основание с разнообразной плотностью слоя, дает живой живописный эффект.

Под отношениями цветов следует подразумевать их отношения не только по основным свойствам, но также и по плотностям, по фактурным характеристикам.

Здесь же отметим следующее. При наблюдении цветов глаз утомляется. Положите перед собой лист цветной бумаги, половину которого закройте белой или черной бумагой, и наблюдайте его цвет

в течение нескольких секунд. Потом снимите белую (либо черную) бумагу, т. е. откройте всю плоскость цветной бумаги. Вы увидите ранее закрытую часть цветной бумаги более насыщенной по цвету. Объясняется это тем, что за несколько секунд наблюдения цветной бумаги глаз утомился на ее цвет и начал хуже его воспринимать. Если после наблюдения какого-либо хроматического цвета перевести взгляд на белый фон, то на этом фоне может возникнуть ощущение хроматического цвета, по цветовому тону противоположного ранее наблюдавшемуся. Посмотрев на пятно зеленого цвета и переведя затем взгляд на белую поверхность, можно увидеть на белой поверхности пятно той же формы, окрашенное в сиренево-розовый цвет. Возникновение таких мнимых изображений объясняется утомлением зрения. Эти изображения носят название *отрицательных последовательных образов*. В результате возникновения отрицательных последовательных образов наблюдаемые нами цвета изменяются под влиянием предварительно наблюдавшихся цветов. Отрицательные последовательные образы бывают не только хроматическими, но и ахроматическими. Находясь в комнате днем, можно пристально посмотреть на окно, а потом перевести взгляд на белый потолок — на потолке возникает негативное изображение окна с темными стеклами и светлым переплетом рамы. Это будет ахроматический отрицательный последовательный образ.

Длительно работая с цветом, необходимо время от времени давать отдых глазу, отвлекаясь на несколько секунд от работы, переводя взгляд на нейтральный фон или даже закрывая глаза. Если во время работы над картиной начинает «пестрить» в глазах, значит наступило утомление зрения и глазам необходимо дать отдохнуть. В противном случае легко сбиться в цветовых отношениях.

ЦВЕТ В КОМПОЗИЦИИ КАРТИНЫ

Цвет играет существенную роль в так называемом «уравновешивании» живописной композиции. Цветам присуща чисто описательная характеристика весомости. Цвета, напоминающие легкие объекты (небо, воздух), воспринимаются легкими, а напоминающие тяжелые объекты (камень, землю),— тяжелыми. Обычно оказываются легкими светлые, холодные цвета, а тяжелыми — темные, теплые цвета. Но любой легкий цвет по сравнению с еще более легким оказывается тяжелым и, наоборот, тяжелый по сравнению с более тяжелым оказывается легким.

Каждое цветовое пятно в живописной композиции воспринимается в его изобразительном значении не как отвлеченный цвет,

а как цвет конкретного изображенного объекта. Эта «предметность» каждого цвета изображения определяет его восприятие, в частности воспринимаемую его весомость. Каким бы легким ни был цвет изображения реально тяжелого объекта (допустим, каменной стены), он восприниматься будет тяжелым.

Задача «уравновешивания» частей живописной композиции не столько связана с «весомостью» цветовых пятен, сколько с их броскостью, заметностью. Различают две формы заметности цветов: абсолютную и относительную. Более других заметен оранжево-красный цвет. Не случайно пожарные краны, рукоятки стоп-кранов и т. п. окрашивают суриком. Наименее заметен синий цвет. Но в обычных условиях мы видим цвета не изолированными, а в окружении других цветов. Здесь уже выступает относительная заметность — цвет тем более заметен, чем больше он отличается от окружающего его фона по светлоте. Отличие по насыщенности и цветовому тону в данном случае играет меньшую роль.

Если в картине сосредоточить броские, выделяющиеся, заметные цвета в какой-то одной ее части, то это может создать впечатление неуравновешенности, нескомпонованности картины, «перевеса» ее одной части. Но и к этому вопросу нельзя подходить абстрактно. Когда наиболее броские цвета сосредоточены на самом важном в картине, тогда у зрителя впечатления незакономерности и случайности композиции не возникает, хотя бы эти цвета не были в геометрическом центре композиции. Более того, «активность» цветового пятна, если так можно выразиться, зависит в картине не только от качеств цвета, но и от изобразительного значения этого пятна. В живописи много примеров тому, как малоброские, малозаметные сами по себе цветовые пятна привлекают наибольшее внимание зрителя, поскольку они совпадают с самым главным в изображении, в содержании картины. Можно найти, например, ряд портретов, скомпонованных так, что лица изображенных людей сильно смещены в сторону от центра полотна, а одежды портретируемых ярки и броски по цвету. Однако и в таких случаях внимание зрителя направляется прежде всего на лицо изображенного человека как на самое главное, самое существенное в портрете.

Заметность цветов используется художниками в целях выявления тех элементов композиции, на которые надо обратить внимание зрителя. Степень броскости цветовых пятен может быть различной (в зависимости от степени отличия их цвета по яркости от окружающих цветов). Используя различную степень броскости цветовых пятен, художник может выделить наиболее важное в картине, обратить внимание зрителя в первую очередь на более существенное, во вторую — на менее существенное и т. д., т. е. может привлечь внимание

зрителя к элементам композиции, к персонажам картины, к объектам пейзажа или натюрморта в определенной временной последовательности с тем, чтобы, выявляя основное, полнее и глубже раскрыть содержание произведения. Примеры этому можно видеть и у Рембрандта, и у Федотова, и у Репина, и у многих других художников.

Как было сказано, цветоведение помогает живописцам в работе, однако при условии не поверхностного, а глубокого его освоения. Изложенное в настоящей статье надо проверить на практике, внимательно наблюдая натуру, анализируя свои наблюдения. Таким путем можно закрепить теоретические знания. Тогда они окажут практическую помощь.

Список рекомендуемой литературы

1. Алексеев С. С. Элементарный курс цветоведения. М.—Л., «Искусство», 1939.
2. Нюберг Н. Д. Курс цветоведения. М.—Л., Гизлегпром, 1932.
3. Рихтера, Леопольд. Основы учения о цветах. М.—Л., ГНТИ, 1931.

СКУЛЬПТУРА

ФОРМОВКА И ОКРАСКА (ПАТИНИРОВКА) СКУЛЬПТУРЫ

В о втором выпуске «Школы изобразительного искусства» было рассказано о черновой гипсовой формовке орнамента, о необходимых для формовки материалах и инструментах. Полученные знания помогут вам усвоить более сложный процесс — черновую формовку скульптурного бюста и фигуры.

Как вы уже знаете, формовка состоит в том, что с оригинала снимают форму (отпечаток), повторяющую оригинал, но как бы в зеркальном отражении. Эту форму заполняют материалом (гипс, цемент, пластмасса и др.) и получают отлив, или слепок, точно, во всех деталях воспроизводящий оригинал.

Существуют три основных вида гипсовой формовки: черновая, кусковая и клеевая. Для отливки скульптуры из металла применяют восковой способ литья и земляные формы.

Если нужно отформовать скульптуру, выполненную в мягком материале (невысохшая глина, пластилин, воск), применяется черновая формовка. Она позволяет получить с оригинала только один

отлив. Сам же мягкий оригинал и снятая с него гипсовая форма в процессе формовки уничтожаются. Этот способ является наиболее простым.

Кусковая и клеевая формовки применяются в тех случаях, когда нужно отформовать скульптуру, выполненную в гипсе или какомлибо другом твердом материале. Эти способы дают возможность получить с одного оригинала (отлить из одной формы) несколько слепков, или репродукций. Технология кусковой и клеевой формовок довольно сложна, требует значительного опыта и практических навыков. Тем, кто заинтересуется кусковой и клеевой формовкой и захочет более подробно изучить формовочное дело, можно порекомендовать ряд книг, перечисленных в конце данного раздела. Кроме того, было бы очень полезно по всем вопросам, связанным с формовкой, получать практические советы мастера-форматора.

ЧЕРНОВАЯ ФОРМОВКА БЮСТА

Процесс черновой формовки состоит из трех основных этапов: снятие формы, отливка и расколотка.

Черновая форма бюста обычно делается из двух кусков, так называемых раковин: передней — лицевой и задней — затылочной.

Сначала заформовывают одну сторону бюста, и образуется первая раковина. Затем, не снимая этой раковины с оригинала, заформовывают вторую сторону бюста и получают другую раковину. Лицевая раковина должна охватывать большую часть бюста (около $^2/_3$ его объема), затылочная — меньшую часть. Такое строение формы позволяет легко отделить раковины от оригинала. Снятые с оригинала и вновь соединенные вместе раковины образуют черновую форму.

Следующий этап — отливка. Полученную форму заполняют жидким гипсом. После его затвердения форму расколачивают, т. е. осторожно мелкими кусками отделяют ее от гипсового отлива.

Прежде чем приступить к формовке бюста, подготовьте рабочее место, материалы и инструменты. Необходимо помнить, что в процессе формовки к весу оригинала прибавляется вес гипсовой формы, поэтому скульптура должна быть установлена на прочном станке или на столе.

Гипс необходимо хранить в сухом месте и всегда иметь его в достаточном количестве, например для формовки бюста в натуральную величину — 30—40 *кг*. Перед формовкой следует проверить качество гипса. Для этого надо развести горсть гипса и вылить его на доску. Через 15—20 минут он должен затвердеть — «схватиться».

Если этого не произойдет, значит гипс отсырел и к работе не пригоден.

Затем подготовьте смазку, сухую краску, 2—3 *м* веревки для связывания частей формы и нарубите куски проволоки нужного размера для укрепления формы.

Чтобы разделить форму на раковины, в черновой формовке применяются тонкие металлические пластинки различных размеров — от 2 до 7 *см* длины и от 2 до 5 *см* ширины. Их можно нарезать из консервных банок. Края пластинок нужно выровнять.

Основные инструменты, необходимые для формовки, указаны во втором выпуске «Школы изобразительного искусства». Кроме них, для формовки больших работ надо иметь ведро и мутовку, которой размешивают гипс *(рис. 66)*.

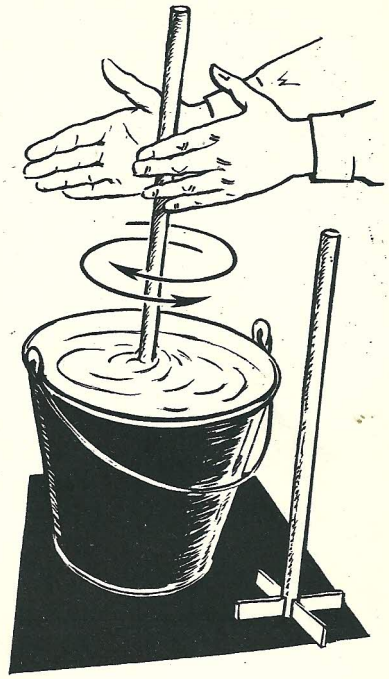

Рис. 66. Ведро и мутовка

Перед началом формовки бюста на оригинале острым концом инструмента легко намечается линия, которая явится границей между двумя раковинами. Эта линия должна проходить через весь бюст и разделять его на две части— лицевую и затылочную.

По намеченной линии перпендикулярно к поверхности втыкаются металлические пластинки на глубину не более 3—5 *мм*. Они должны заходить одна на другую примерно на 1—3 *мм*, образуя сплошную перегородку, как указано на *рис. 67*.

Затем вылепленный из глины бюст слегка обрызгивается водой. Это помогает более равномерному и плотному покрытию оригинала слоем гипса, так как по сырой глине гипс быстро растекается, легко заполняя все мелкие детали. (Скульптуру, выполненную в пластилине или воске, перед формовкой смачивать водой не надо.)

В ведре разводится (до густоты жидкой сметаны) необходимое количество подкрашенного гипса (на 1 *л* воды добавить 3—7 *г* сухой охры, мумии или синьки) и равномерно тонким слоем оплескивается одна из сторон бюста. Для этого нужно зачерпнуть рукой небольшое количество жидкого гипса и, поднеся ее тыльной стороной к оригиналу, быстрым движением от себя выплеснуть гипс на его поверхность. Оплескивать скульптуру надо постепенно снизу вверх *(рис. 68)*. Чтобы форма получилась более точной, гипс предварительно рекомендуется просеять через мелкое сито.

Гипс разводится в таком количестве, чтобы за один прием можно было покрыть им всю оплескиваемую поверхность слоем толщиной от 3 до 5 *мм*. Когда гипс, нанесенный на скульптуру (оплеск) и остав-

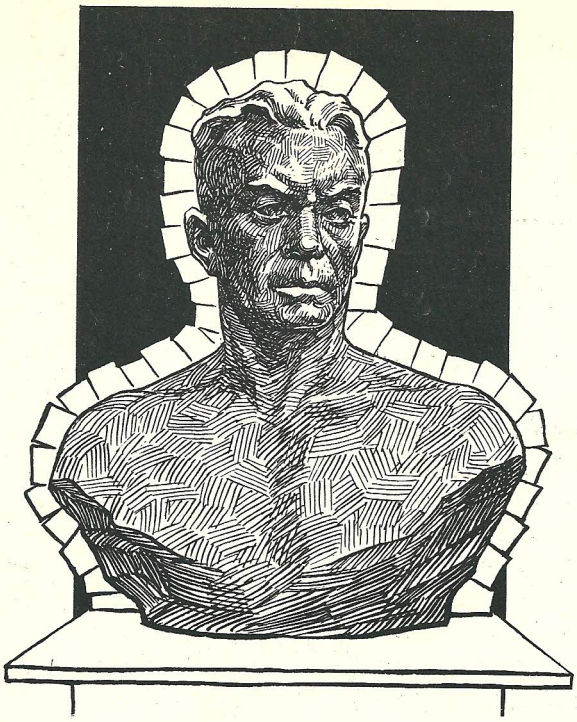

Рис. 67. Бюст с металлическими пластинками

Рис. 68. Оплеск лицевой стороны бюста

шийся в ведре, начинает густеть — «садиться», его рукой или лопаткой накладывают на оплеск. При этом ни в коем случае нельзя этот гипс вновь размешивать, иначе он потеряет свои свойства — перестанет «схватываться». При формовке лицевой части бюста необходимо обращать внимание на то, чтобы подкрашенный гипс хорошо залил детали. Для этого надо слегка подуть на жидкий гипс, покрывающий наиболее ответственные места (глаза, уши, рот), т. к. в них могут при оплеске образоваться пузырьки воздуха, мешающие гипсу заполнить мелкие углубления.

Когда первый слой начнет затвердевать, на него накладывают куски проволоки, изогнутые в соответствии с рельефом оплеснутой стороны бюста.

После этого разводится гипс без подкраски и вторым слоем накладывается на оплеск с арматурой. Толщина второго слоя гипса должна быть 4—5 *см*. Поверхность раковины выравнивается циклей и рукой, смоченной в воде.

Процесс схватывания гипса сопровождается выделением тепла — форма заметно нагревается и слегка увеличивается в объеме. В связи с этим во избежание появления трещин второй слой гипса разводится не гуще первого.

Через 15—20 минут, когда гипс затвердеет, надо осторожно, стараясь не повредить скульптуры, вынуть металлические пластинки и зачистить неровности, образовавшиеся в местах соприкосновения пластинок с гипсом.

Оставшийся в ведре затвердевший гипс надо выбросить.

На зачищенной поверхности формовочной лопаткой делается несколько лунок. В дальнейшем все эти лунки вместе с выпуклостями, которые образуются при заливке на соответствующих местах второй половины формы, будут служить замками, позволяющими точно, без смещения соединить обе раковины перед заливкой *(рис. 68, 69)*. Оставшиеся на незаформованной части оригинала и на форме кусочки гипса нужно аккуратно смахнуть мягкой кистью или сдуть.

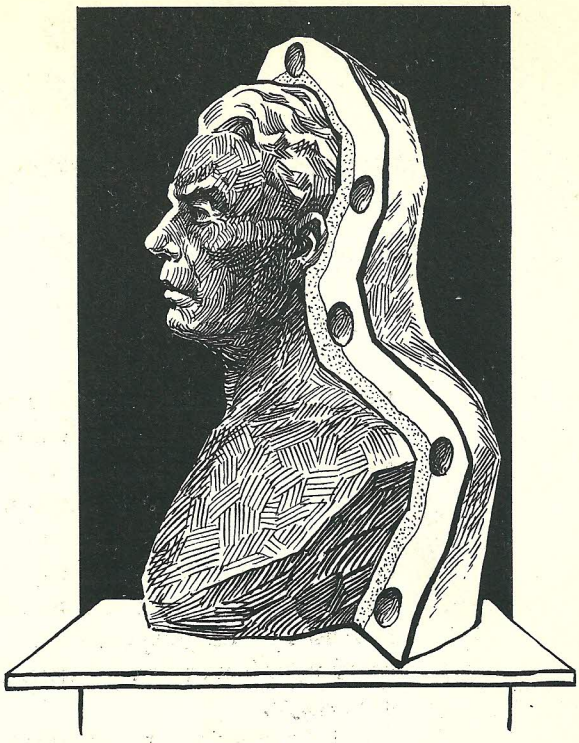

Рис. 69. Бюст с заформованной затылочной стороной

Затем срез раковины с лунками покрывается смазкой для того, чтобы одна половина формы не пристала к другой и их можно было бы легко разъединить. Хорошо также покрыть срез раковины тонким слоем жидко разведенной глины. Она заменит смазку и даст возможность более ясно и четко определить линию стыка раковин.

Формовка второй стороны бюста производится в той же последовательности, что и первой *(рис. 69)*.

После затвердения второй раковины надо ножом соскоблить гипс с поверхности формы в местах соединения двух раковин, чтобы была видна линия их стыка. Затем вся форма смачивается водой — она тогда легче отходит от оригинала. По линии стыка раковин осторожно вбивается несколько небольших деревянных клиньев. В образовавшуюся щель вливается вода и осторожно с помощью ножа или стамески отделяется затылочная раковина. Из лицевой части формы глина аккуратно вынимается при помощи металлической петли и деревянной стеки.

Обе раковины хорошо промываются водой. Промывать их можно садовым насосом и мягкой кистью. Во время мытья формы часть воды стекает, часть впитывается в гипс. Форма должна быть влажной, иначе в процессе отливки она будет впитывать воду из заливаемого в нее гипса и на поверхности отлива могут появиться ненужные пузыри.

Внутреннюю поверхность раковин необходимо тщательно покрыть тонким слоем смазки, не пропуская ни одного участка. Затем обе раковины складываются так, чтобы в лунки одной из них вошли

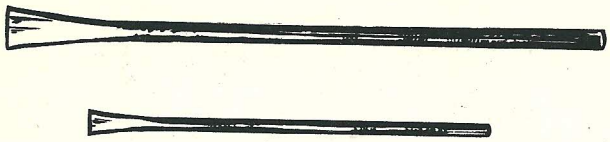

Рис. 70. Скарпели

выпуклости другой. Раковины крепко связываются веревкой, и вся форма прочно устанавливается нижней открытой частью вверх, для того чтобы в нее можно было влить гипс.

После этого в ведре разводят просеянный гипс, снимают образовавшуюся на его поверхности пену и осторожно стекающей по краю струей вливают гипс в форму примерно на одну треть ее объема. Затем, быстро вращая форму, выливают гипс обратно в ведро и опять вливают его в форму. Это проделывается два-три раза подряд, пока гипс не начнет «садиться» *(рис. 71)*. При вращении формы жидкий гипс, постепенно густея, покрывает ровным слоем всю внутреннюю поверхность формы, проникая во все ее углубления. Когда гипс начнет густеть, его накладывают рукой на края формы. Этот способ обычно называется «отливка в окатку».

После этого разводится вторая порция гипса и окатка повторяется. Надо обращать внимание на то, чтобы гипс хорошо заполнил такие места формы, как глаза, уши, нос и подбородок. Густеющим гипсом утолщаются стенки отлива шеи. Лишний гипс циклей снимается вровень с краями формы.

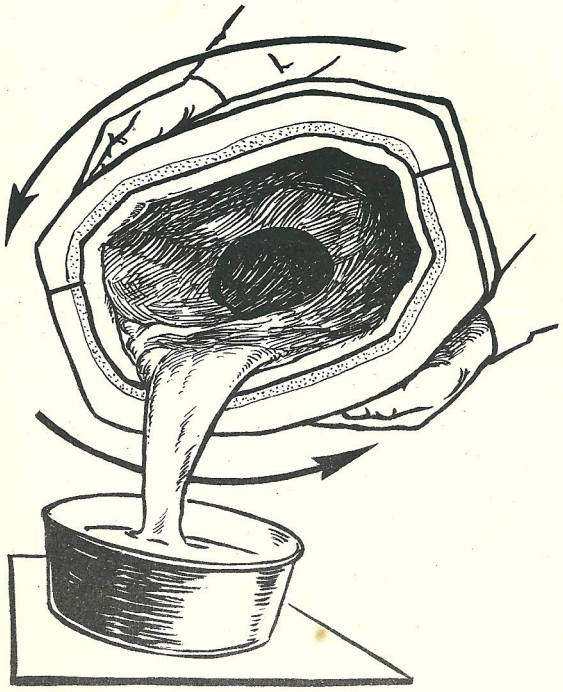

Рис. 71. Окатка

Толщина стенок отлива бюста в натуральную величину должна быть примерно 2—3 *см*. При таком способе отлив получается полым внутри.

Бюсты небольших размеров можно не делать полыми, а заливать их сплошь.

Через 20—30 минут после того, как залитый в форму гипс окончательно схватится, можно приступать к расколотке формы.

Для этого надо иметь две скарпели — широкую и узкую *(рис. 70)* и деревянный молоток — киянку. Скарпели можно заменить стамеской или долотом. Сначала, ударяя киянкой по широкой скарпели, крупными кусками скалывают верхний неподкрашенный слой гипса всей формы,

начиная сверху. Затем узкой скарпелью осторожно мелкими кусочками скалывается нижний подкрашенный слой *(рис. 72)*.

Производя расколотку, нужно все время под толщей формы чувствовать рельеф отлива, чтобы случайно не повредить выступающих частей. Особенно внимательно и осторожно надо скалывать форму с лица и вокруг ушей. С таких деталей, как ушные раковины и глаза, лучше удалять форму тонким концом ножа. По окончании расколотки надо, не теряя времени, быстро, по сырому еще гипсу, зачистить швы и тщательно исправить имеющиеся повреждения отлива.

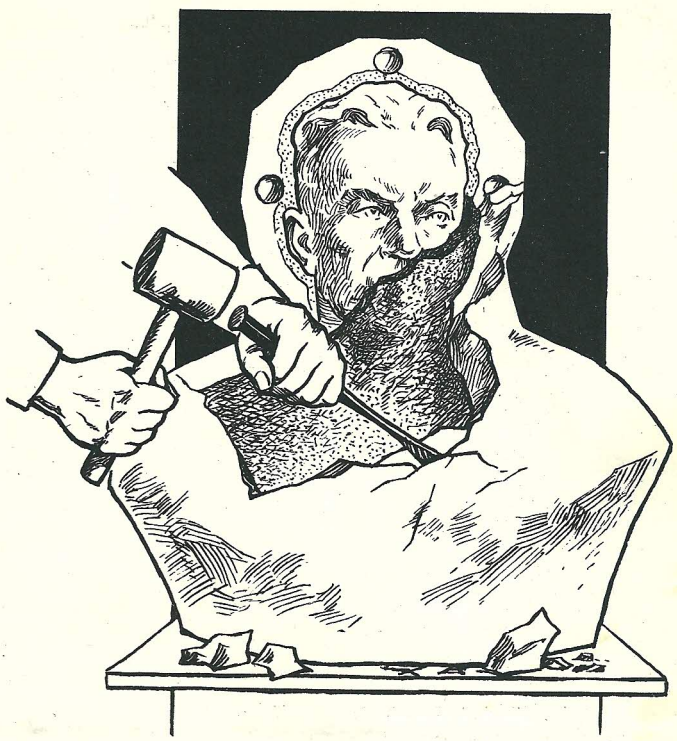

Рис. 72. Расколотка

ЧЕРНОВАЯ ФОРМОВКА ФИГУРЫ

Процесс черновой формовки фигуры в принципе такой же, как и черновой формовки бюста, однако он имеет свои особенности и трудности.

Во-первых, черновая форма фигуры в зависимости от размера и композиции оригинала может состоять не из двух, а из нескольких раковин, а отлив — из нескольких частей, которые соединяются и монтируются.

Во-вторых, внутри отлива, в его тонких частях, например в ногах, руках, пальцах, шее помещаются металлические каркасы, укрепляющие отлив.

Каркасы необходимо покрыть лаком или масляной краской, для того чтобы предохранить их от ржавчины. Если этого не сделать, то ржавчина проступит сквозь гипс на поверхность отлива.

В-третьих, фигуры небольшого размера (до 1 *м*) могут быть залиты гипсом сплошь, а фигуры в натуральную величину и больше в отдельных частях (торс, голова) делаются полыми.

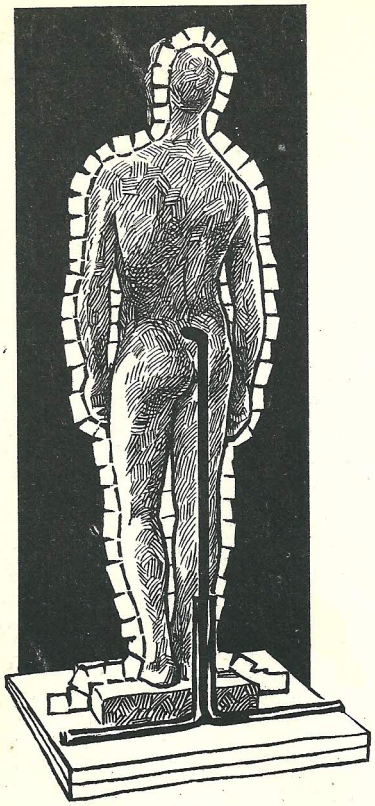

Рис. 73. Фигура с металлическими пластинками

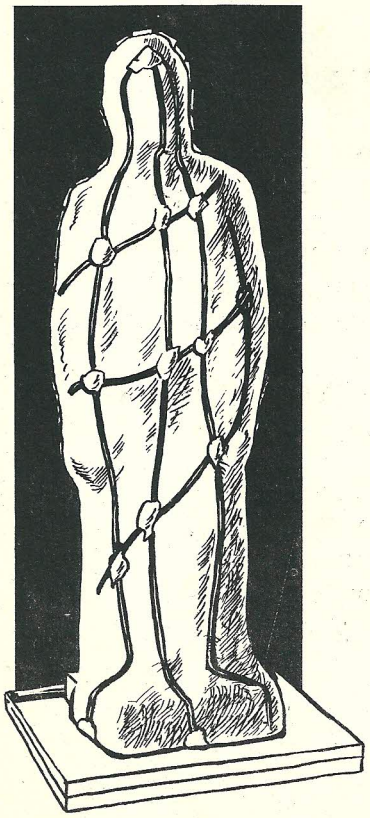

Рис. 74. Оплеск фигуры с наложенной на него арматурой

Плинт с ногами и проложенными в них каркасами, как правило, заливаются сплошь.

Форма для фигуры, так же как и для бюста, делится прежде всего на две части — переднюю и заднюю. Передняя часть формы должна быть больше, т. е. охватывать до $^2/_3$ объема фигуры, задняя — меньше, около $^1/_3$, чтобы легче было снять форму с оригинала.

В небольших работах (до 1 *м*) передняя часть представляет собой чаще всего одну раковину, задняя часть обычно делится на две раковины. В больших работах форма может быть разделена на четыре, шесть и более раковин.

Приступая к формовке фигуры, сначала определите и наметьте на оригинале очертания будущих раковин. По линии, делящей фигуру на переднюю и заднюю половины, втыкаются металлические пластинки *(рис. 73)*.

Глиняный оригинал обрызгивается водой и его передняя часть оплескивается слегка подкрашенным гипсом, затем накладывается арматура — проволока сечением от 5 до 8 *мм (рис. 74)* и второй слой гипса. Когда гипс затвердеет, пластинки вынимаются, срез раковины зачищается, на нем делаются лунки и наносится смазка.

После этого можно переходить к формовке задней части фигуры. Если опорой каркаса оригинала в глине служит глаголь (см. раздел «Лепка фигуры», *вып. IV*), задняя часть формы обязательно делается из двух раковин, чтобы ее можно было снять с глаголя. Для этого под верхним концом глаголя, входящим в фигуру, горизонтально, по линии, разделяющей фигуру на верхнюю и нижнюю части, втыкаются пластинки. Глаголь может быть расположен близко к фигуре, тогда нижняя раковина разделяется и по вертикали на две части *(рис. 75)*.

После этого заформовывается задняя нижняя часть фигуры *(рис. 76)*. Затем заформовывается задняя верхняя часть фигуры.

Разнимать форму нужно в обратном порядке: сначала отделяется верхняя задняя раковина, потом нижняя задняя раковина; в последнюю очередь вынимается глина из передней раковины. Очищенные раковины промываются водой и покрываются смазкой.

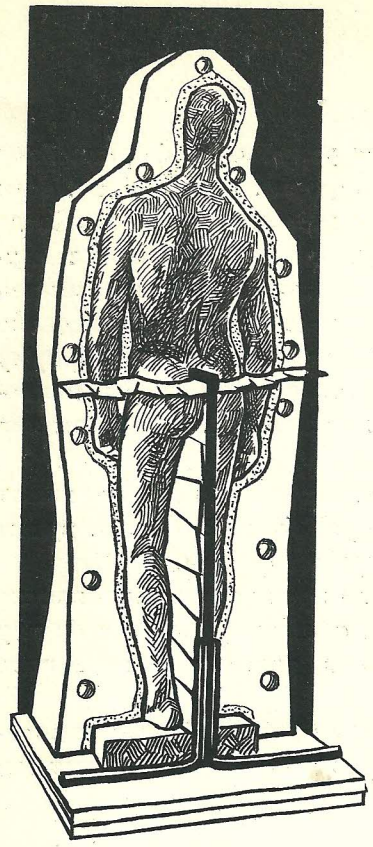

Рис. 75. Разделение пластинками задней стороны фигуры

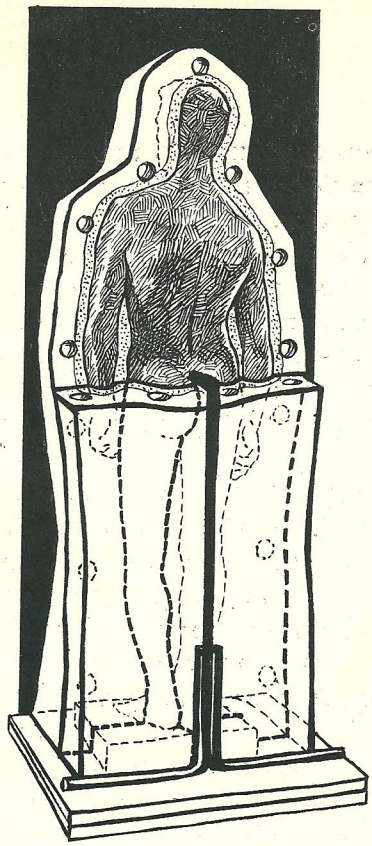

Рис. 76. Формовка задней стороны фигуры

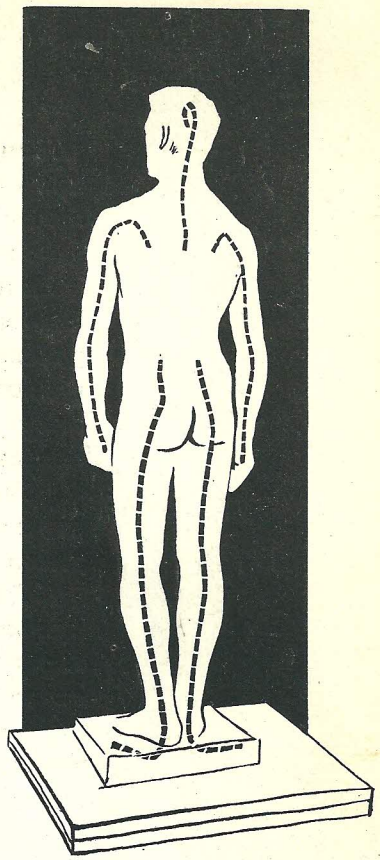

Рис. 77. Схема устройства каркасов

Существует несколько способов отливки фигур в черновой форме. Выбор их зависит от размера скульптуры и сложности ее композиции.

Небольшие фигуры — эскизы и этюды (до 60 *см*) — можно отливать так же, как и бюст,— в окатку, с той лишь разницей, что после двух-трех окаток в ноги вставляются заранее приготовленные куски проволоки — каркасы, а затем форма сплошь заливается гипсом. Нижняя поверхность плинта зачищается циклей вровень с краями формы.

Фигуры размером около 1 *м* удобнее отливать открытым способом. Он заключается в следующем. Покрытые смазкой раковины кладут на стол или на пол. В соответствии с формой внутренней поверхности передней раковины, в тех местах, где нужно укрепить отлив (в ногах, руках, шее), изгибаются тонкие проволоки — лекала. По этим лекалам из более толстой проволоки или квадратного железа приготовляются каркасы *(рис. 77)*.

Теперь можно производить оплеск передней раковины. Гипс на внутреннюю поверхность формы надо наносить равномерно (на толщину 1,5—2 *см*), все время покачивая раковину и внимательно следя

за тем, чтобы заполнились все мельчайшие углубления формы. Гипс при оплеске не должен доходить до краев формы на 0,5—1 *см*, если же он попадет на срез раковины, его надо немедленно снять. Когда гипс начнет схватываться, в переднюю раковину укладываются каркасы и укрепляются, «приморaживаются», вновь разведенным гипсом. Потом оплескиваются задние раковины, накладываются на переднюю раковину и связываются с ней веревкой. После этого, поставив форму наклонно, вливают в нее немного гипса. Покачивая форму и наклоняя ее, заливают места у стыков раковин, не заполненные гипсом при оплеске.

Затем форму ставят вертикально и через одну ногу заливают сплошь гипсом. Когда гипс появится и в другой ноге, заливают плинт таким образом, чтобы он был вровень с краями формы.

Для получения пустотелого отлива надо прежде всего на оплеске прочно укрепить гипсом каркасы. Потом, соединив и связав форму веревкой, аккуратно залить места у стыков раковин и заполнить сплошь гипсом ноги и плинт.

Через 40—60 минут после заливки, когда гипс в форме окончательно затвердеет, можно переходить к расколотке. Ее следует начинать с верхней части формы.

ОКРАСКА (ПАТИНИРОВКА) ГИПСОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ

В тех случаях, когда гипсовой скульптуре необходимо придать вид того или иного материала — бронзы, терракоты и т. д., ее окрашивают или, как говорится, «патинируют»*. Для окраски гипсовой скульптуры необходимы следующие материалы и инструменты:

лак спиртово-шеллачный № 7, скипидар, воск натуральный, олифа натуральная, тальк в порошке, сухие цинковые белила в порошке, бронза в порошке, художественные масляные краски в тюби-

* Скульптура, отлитая в бронзе, очень прочна и долговечна. В зависимости от соотношения составных частей сплава бронза может быть более или менее светлой и темной. Кроме того, от времени (например, от соприкосновения с воздухом, в котором могут быть пары различных кислот) бронза покрывается налетом или, как его иначе называют, патиной окислов. Эта патина бывает различных цветовых оттенков — от темно-зеленого до коричневого и желтого. Патина придает скульптуре своеобразную красоту. Поэтому иногда патиной искусственным химическим путем покрывается даже только что отлитая из бронзы скульптура. Процесс этот называется патинировкой.

Патинировкой, или тонировкой, называют также окраску гипсовой скульптуры под тот или иной долговечный материал. Чаще всего скульптуру патинируют под бронзу или терракоту.

ках разных цветов, марля, куски фанеры или картона для смешивания красок, кисти щетинные разных размеров, 1 или 2 флейца *.

Гипсовый отлив, предназначенный к окраске, должен быть хорошо высушен.

Для патинировки скульптуры под цвет светлой бронзы берутся следующие краски: охра светлая и сажа или сиена натуральная, умбра натуральная и капут-мортум. Они смешиваются в таких пропорциях, чтобы получился основной желаемый цвет бронзы. В качестве растворителя употребляется спиртово-шеллачный лак № 7.

Чтобы убедиться в правильности составленного колера, надо сначала попробовать его на небольшом кусочке гипса. Если цвет вас удовлетворяет, ровно, довольно жидкой краской сплошь покрывайте поверхность скульптуры щетинной кистью. Это будет первый слой краски, или грунт.

После высыхания грунта можно накладывать второй слой краски или подкладку. Берется цвет первого слоя, к которому добавляется немного бронзы в порошке. Для подкладки краска также разводится на лаке, но немного гуще, чем для грунта, т. е. надо взять больше краски и меньше лака, и также ровно сплошь наносить краску на скульптуру.

После высыхания подкладки наносится третий слой краски, или патина.

Чтобы приготовить краску для патины, берутся: умбра натуральная, ультрамарин, сажа, охра светлая, зелень (кобальт зеленый, окись хрома) и белила. Они смешиваются в различных сочетаниях в зависимости от того, какого цвета нужна патина. В качестве растворителя для патины употребляется не лак, а смесь скипидара с воском (в 500 *г* скипидара растворяют 20—25 *г* воска).

Наносить патину на скульптуру надо флейцем жидко, не ровно, а с учетом расположения естественной патины (окиси) на бронзовом литье, т. е. в глубоких местах темнее и зеленее, а в местах выступающих светлее, желтее и прозрачнее.

Покрыв скульптуру патиной, надо, не дожидаясь высыхания краски, осторожно снять патину тряпкой (лучше чистой марлей) таким образом, чтобы патина целиком осталась в глубоких местах и тонким слоем на выпуклостях. Кое-где на выступающих частях можно протереть патину до второго слоя краски, чтобы появился блеск бронзы. Однако это нужно делать очень осторожно, не увлекаясь блеском, так как излишним количеством бликов можно нарушить цельность скульптуры.

* Флейц (от нем. Flöz — слой, пласт) — кисть из мягкого волоса с тупым концом.

Затем по сырой еще патине скульптура слегка припорашивается тальком, который надо быстро чистой марлей или сухим флейцем смахнуть с выпуклых мест скульптуры.

Краски грунта и подкладки, разведенные на лаке с добавлением бронзы, дают плотную блестящую поверхность, хорошо имитирующую металл. Краски со скипидаром и воском, как правило, дают поверхность матовую, сквозь которую просвечивает подкладка; они хорошо передают фактуру настоящей патины — окиси, покрывающей бронзовое литье. Тальк в порошке, смешавшись с краской, покрывает скульптуру белесым налетом, что еще больше усиливает впечатление настоящей патины.

Для окраски скульптуры под темную бронзу краски берутся в других соотношениях — преобладать должны темные тона. Первый слой: умбра натуральная, или умбра натуральная с сажей, или умбра натуральная с ультрамарином и зеленью. Второй слой: цвет первого слоя с добавлением бронзового порошка. Третий слой: охра светлая с ультрамарином и зеленью. После окраски по сырому слою патины скульптура припорашивается тальком, как это было указано выше.

Если вы хотите окрасить гипсовую скульптуру под цвет терракоты, сначала два раза прогрунтуйте ее чистым лаком без краски. Затем возьмите сухие цинковые белила в порошке и смешайте их густо с масляными цинковыми белилами (25 *г* сухих белил на один большой тюбик белил масляных). В качестве растворителя добавляется немного чистого скипидара. В зависимости от того, какой цвет терракоты вы хотите получить, в эту смесь добавляются краски: охра, кадмий красный, кадмий желтый средний, марс коричневый. Приготовленную краску нужно развести натуральной олифой и густо один раз покрыть скульптуру. При окраске необходимо учитывать, что цвет терракотовой скульптуры не одинаков по всей ее поверхности: где-то светлее, а где-то темнее и краснее. Чтобы поверхность была матовой, слегка шероховатой, ее надо по сырой краске проторцевать марлевым тампоном и припорошить тальком.

Чтобы добиться естественности цвета и фактуры передаваемого материала, красоты и цельности всей работы, чтобы выявить и подчеркнуть особенности содержания данной скульптуры и ее формы, необходимо внимательно присматриваться к хорошим образцам бронзовой и керамической скульптуры, художественных изделий прикладного искусства, запоминать разнообразные цвета и оттенки бронзы и терракоты, находить цветовую связь и зависимость между основным цветом металла и цветом патины, формой скульптуры и цветом бронзы, формой и цветом терракотовой скульптуры и т. д. Иными словами, надо подходить к указанным выше рецептам не механически, а творчески.

ПЕРСПЕКТИВА

НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ ПО ТЕОРИИ ТЕНЕЙ

Предметы называют освещенными, когда на них падают лучи непосредственно от источника света. В воздушной среде лучи света всегда направлены по прямым линиям. Повернутые к источнику света, стороны предметов освещены, а противоположные поверхности, куда лучи света не попадают, находятся в тени. Освещенность предмета зависит от яркости света, от угла падения лучей света и от свойств самой поверхности, на которую свет падает.

Тени бывают *собственные* и *падающие*.

Собственной тенью называют неосвещенную часть предмета. Она отделена от освещенной части линией светораздела или, иначе говоря, линией собственной тени. Близ границы светораздела находятся наиболее темные части тени.

Падающей тенью называют тень, отбрасываемую от одного предмета на другой. Границы падающей тени зависят от формы предмета,

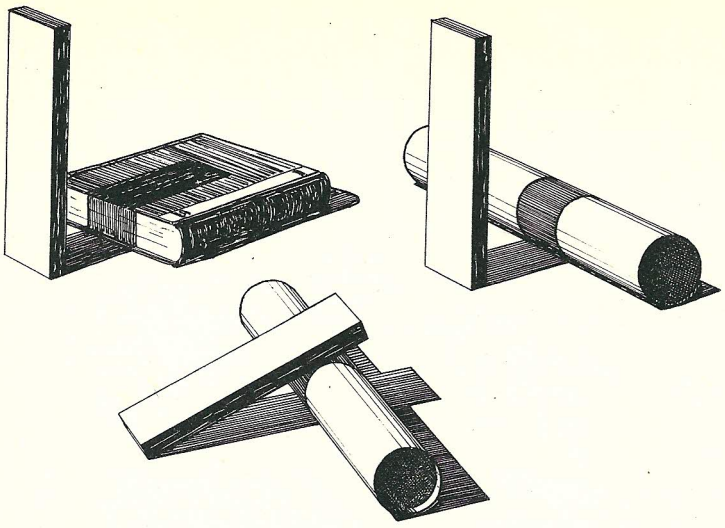

Рис. 78. Зависимость падающих теней от форм и положений отбрасывающих их предметов

образующего эту тень, и от формы поверхности, на которую она падает. Падающая тень выявляет форму поверхности, на которую она ложится (вогнутую, выгнутую и т. д.). Наиболее темная часть падающей тени находится у основания затененной стороны предмета *(рис. 78)*.

Если бы лучи света проходили в безвоздушном пространстве и кругом не было бы освещенных предметов, то затененные поверхности их казались бы черными. Мы этого не наблюдаем потому, что на неосвещенных поверхностях есть световые рефлексы отраженных лучей атмосферы, а также окружающих освещенных предметов.

На картинах и рисунках больших мастеров тени не производят впечатления темных провалов, а кажутся прозрачными, хотя во многих случаях они написаны темными красками. Происходит это потому, что в тенях видны многочисленные рефлексы, которые способствуют выявлению формы и ее пластики на теневых поверхностях. По светосиле рефлексы могут быть разными в зависимости от освещенности и цвета отбрасывающих их поверхностей. Обычно собственные тени светлее падающих, так как на них попадает больше рефлексов от окружающих освещенных предметов и от той плоскости, на которой стоит сам предмет. Световые рефлексы тем заметнее, чем ярче освещена отбрасывающая их поверхность, чем она больше и чем ближе находится к той поверхности, на которую от нее падает рефлекс. При этом на глянцевых поверхностях рефлексы гораздо заметнее, чем на матовых.

Показывая небольшие изменения рельефа при помощи полутонов, нельзя забывать об основном делении изображаемой объемной формы на освещенную и теневую стороны. Освещенные плоскости, легкие переходы к полутеням на кривых поверхностях, те места, которые освещены скользящими касательными лучами, собственные тени, разнообразные рефлексы и падающие тени — все это средства передачи объема.

Рис. 79. Ж. Шарден. Барельеф Бушардона «Осень». Масло

При помощи карандаша и белой бумаги нет возможности во всю силу передать существующую в натуре разницу между самыми яркими бликами и глубокими тенями на темных предметах, но можно и необходимо правильно выдерживать соотношения между различными по освещенности поверхностями.

В качестве примера передачи объема при помощи светотени может служить картина французского живописца XVIII века Шардена, на которой изображен барельеф «Осень» работы скульптора Бушардона *(рис. 79)*. Глубокие тени и легкие полутона образуют здесь большую шкалу переходов от самых темных мест к наиболее освещенным. Источник света находится слева от зрителя, а потому ровная плоскость фона освещена скользящими лучами и оказывается темнее тех поверхностей рельефа, которые повернуты к свету перпендикулярно.

Мы видим предметы при естественном (солнечном или лунном) свете и при искусственном освещении лампы, свечи, фонаря. Расположение теней на картине будет различным при естественном и искусственном свете. От искусственного источника света лучи распространяются радиально. Лучи солнца или луны мы считаем имеющими параллельные направления, так как удаленность до светила неизмеримо велика по сравнению с величиной освещаемых поверхностей и расстоянием от зрителя до изображаемых предметов. Естественное освещение называют параллельным.

Работая с натуры, нельзя изменять положение источника света, так как это обязательно нарушит расположение теней. Когда с натуры рисуют предметы, освещенные солнцем, то тени намечают одновременно, чтобы избежать ошибок в их распределении, которые могут быть из-за того, что тени непрерывно перемещаются. Распределение теней надо учитывать уже при выборе точки зрения.

В первоначальных композиционных набросках художник часто ищет расположение теней и изображает их так, как для него желательно. По наиболее важным для композиционного замысла намеченным теням художник в дальнейшем может определить положение источника света и проверить правильность размещения теней от других изображаемых предметов. В работе над композицией ему помогает знание теории теней.

Проследим расположение собственных и падающих теней при естественном свете в различное время дня и при различном расположении источника освещения.

ТЕНИ ПРИ ЕСТЕСТВЕННОМ ОСВЕЩЕНИИ

Так как лучи солнечного света параллельны друг другу, то их направления на рисунке надо строить по правилам построения перспективы прямых параллельных линий. При изображении падающей тени нужно учитывать положение плоскости, на которую падает тень, и направление лучей света. Если плоскость расположена перпендикулярно к лучам света, то очертание падающей тени повторит абрис предмета. Если плоскость повернуть под острым углом по отношению к лучам света, то падающая на нее тень изменит очертания и соответственно вытянется в ту или другую сторону.

Наклон лучей зависит от положения предмета по отношению к солнцу и определяется углом между лучами и предметной плоскостью. Перпендикулярные к освещенной плоскости лучи света дают более яркое освещение, чем направленные под косым углом скользящие лучи. Поэтому в час заката или восхода солнечный свет имеет меньшую интенсивность, чем среди дня. В полдень лучи солнца падают почти перпендикулярно, а потому падающие тени от предметов короткие. Ближе к закату тени удлиняются.

Нами воспроизведены рисунки *(рис. 80, 81)*, где мы видим светотень на восьмигранной призме и цилиндре. Направление стрелок показывают проекции солнечных лучей. На *рис. 80* они почти перпендикулярны к одной из граней призмы, имеющей поэтому яркую освещенность. Другие плоскости призмы освещены менее интенсивно: они получают меньшее количество световых лучей. Сила света

на них зависит от угла, под которым падают лучи на эту поверхность. Между освещенными и теневыми плоскостями призмы резкая грань, а на боковой поверхности цилиндра мы видим постепенные мягкие переходы светотени. На *рис. 80* и *81* видны линии светораздела, от которых начинаются падающие тени.

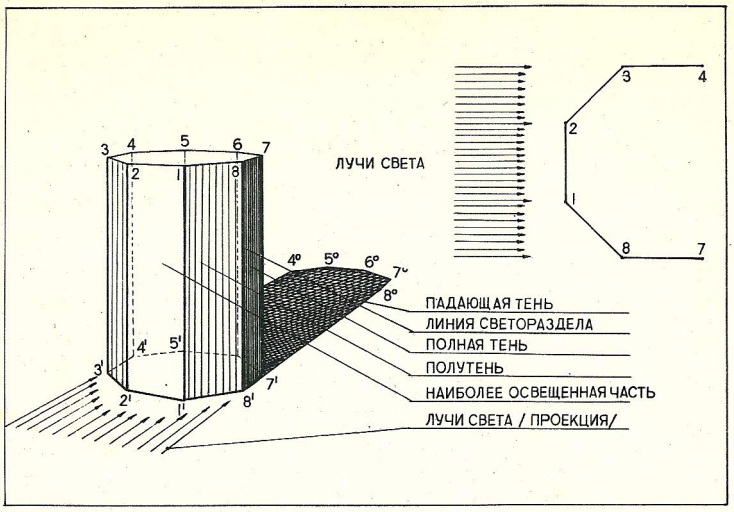

Рис. 80. Размещение светотени у призмы

В этой главе мы разбираем три характерных положения источника света: когда солнце освещает предметы сбоку, находится перед зрителем и сзади зрителя.

Когда предметы на картине освещены лучами сбоку, то источника света S (солнца) не видно на картине. Лучи параллельны картине, а проекции солнечных лучей параллельны основанию картинной плоскости. Чтобы определить величину падающих теней на предметной плоскости, от оснований предметов проводят горизонтальные линии, определяющие направление теней, а через верхние точки предметов — наклонные линии под таким углом, который соответствует направлению лучей солнца в данное время. Точки пересечения лучей с их проекциями определяют контуры падающих теней.

Куб на *рис. 82* освещен лучами солнца слева, сверху и несколько сбоку. Границы падающих теней от вертикальных ребер параллельны основанию картины, а чтобы определить величину падающих теней, нужно через верхние точки ребер провести лучи до встречи с направлением тени.

На *рис. 83* показано построение собственной и падающей теней цилиндра при боковом солнечном освещении. Собственная тень определяется лучами

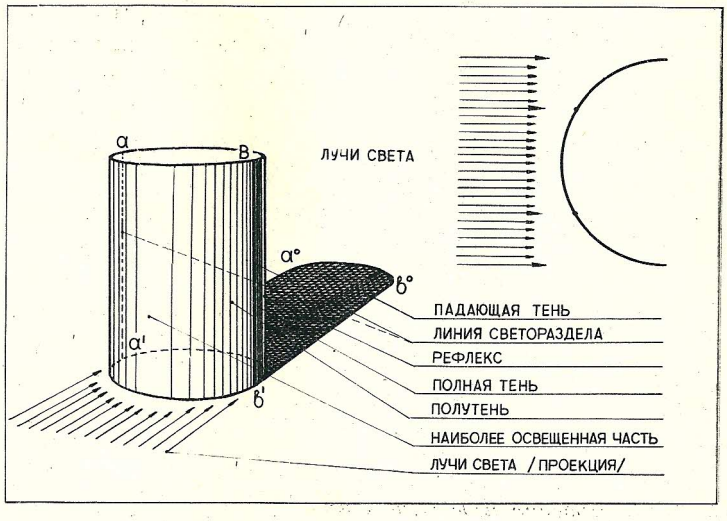

Рис. 81. Размещение светотени у цилиндра

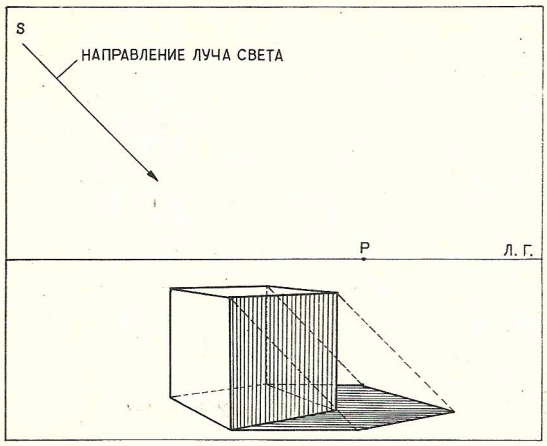

Рис. 82. Построение падающей тени от куба при положении солнца слева от зрителя

солнца, касательными к боковой поверхности цилиндра. Падающая тень ограничена пересечением этих же лучей с их горизонтальными проекциями, направленными параллельно картинной плоскости.

Художник Б. М. Греков написал картину «Трубачи Первой Конной армии» *(рис. 84)*. По направлению и размерам теней видно, что солнце находится сбоку, слева, и на большой высоте. Положение его легко определить, если провести вспомогательные линии от крайних точек теней на земле через верхние точки соответствующих фигур.

При положении солнца перед зрителем оно может быть изображено на рисунке, картине или находиться за их пределами. Художники иногда передают час восхода или заката, но обычно избегают показывать само солнце, ограничиваясь передачей освещения. Диск луны изображают чаще, так как свет ее менее ярок.

Если солнце находится перед зрителем, то оно может быть на любой высоте выше линии горизонта. Тогда мы видим или не освещенные или только частично освещенные стороны предметов, а падающие тени направлены к зрителю. При этом проекция источника света (точка S^1) всегда находится на линии горизонта, а солнце, т. е. точка схода световых лучей *(S)*, всегда выше горизонта, на одном перпендикуляре с точкой S^1.

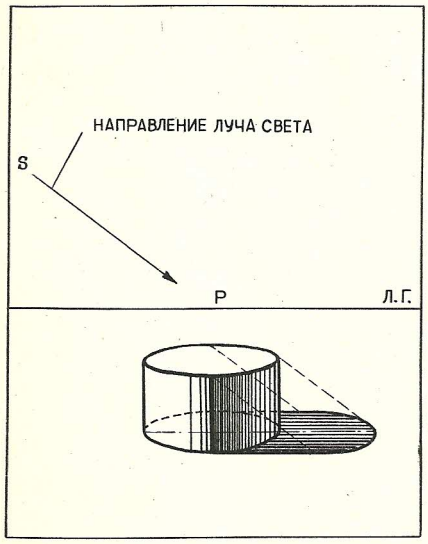

Рис. 83. Построение падающей тени от цилиндра при положении солнца слева от зрителя

Положение источника света может быть намечено в середине картины, справа или слева, в зависимости от желаемого, а иногда и необходимого направления теней.

На *рис. 85* изображена падающая тень от куба при положении солнца справа перед зрителем. На рисунке отмечено, что направления границ падающей тени идут в точку S' на горизонте. Чтобы определить направление и длину тени, мы через основания вертикальных ребер (точки 1^1, 4^1, 3^1) проводим проекции лучей из точки S' до

Рис. 84. Б. М. Греков. Трубачи Первой Конной армии. 1934. Масло

встречи с лучами, проведенными через верхние углы куба *(1, 4, 3)* из источника света S.

На фотографии зимнего леса *(рис. 86)* при положении солнца перед зрителем тени от стволов падают в сторону зрителя. Продолжив направления этих теней, мы увидим, что точкой схода для них является не само солнце, а его проекция на линии горизонта. Само же солнце находится значительно выше горизонта, на перпендикуляре из точки схода теней.

На *рис. 87* показано построение собственной и падающей теней цилиндра при положении солнца слева перед зрителем. Падающая тень направлена в сторону зрителя и по законам перспективы на рисунке кажется расширяющейся. Собственная тень на цилиндре

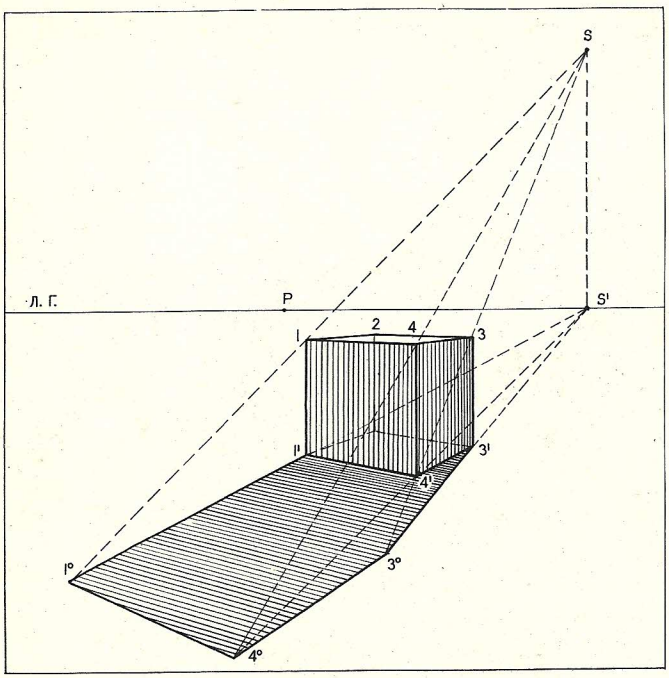

Рис. 85. Построение падающей тени от куба при положении солнца справа перед зрителем

определяется касательными к нему лучами.

Рассмотрим аналогичное построение теней в картине.

Картина В. Д. Поленова «Московский дворик» *(рис. 88)* изображает летний ясный день. Солнце освещает дворик спереди и справа от зрителя. Падающие тени направлены на зрителя и ложатся левее отбрасывающих их предметов. Чтобы определить положение солнца, можно соединить прямой линией крайнюю точку тени, падающей на освещенную стену ближайшего дома, с углом крыши, отбрасывающим эту тень, и продолжить эту линию. Мы получим наклон падения лучей. Левый скат крыши дома намного темнее правого, так как повернут к солнечным лучам под косым углом. Падающая на светлую стену дома тень от навеса крыши имеет четкую границу, а тень, ложащаяся на забор от ветвей дерева, соответствует очертаниям листвы.

Тени на первом плане много темнее, чем тени на поверхностях такой же окраски вдали. На теневых поверхностях видны рефлексы, которые делают тень светлее.

Рассмотрим построение теней, когда солнце расположено сзади зрителя. В этом случае видны освещенные стороны предметов. Падающие тени находятся позади этих предметов и частично или полностью скрыты от зрителя. Направления падающих на землю теней идут от зрителя к точке схода S' на линии горизонта впереди зрителя. Точка схода направления теней находится на противоположной стороне от солнца.

На *рис. 89* показано, как определить собственную и падающую тени куба, когда солнце находится сзади и слева от рисующего. На линии горизонта надо взять точку схода S', которая находится с противоположной стороны от солнца и определяет направление падающей тени. Положение этой точки художник выбирает в зависимости от того, какое он хочет иметь направление падающей тени. На-

Рис. 86. Тени при положении солнца перед зрителем (точка схода теней на горизонте)

ходящаяся ниже горизонта точка S противолежит источнику света, то есть солнцу. Точка S настолько же ниже горизонта, насколько само светило выше.

Аналогичное построение мы видим на *рис. 90*, где показано, как изобразить падающую тень от цилиндра, когда солнце находится сзади и слева. При положении солнца сзади зрителя проекция источника света S' находится на горизонте, а точка схода световых лучей S — ниже горизонта. Точка S' определяет направление падающей тени от вертикально стоящего цилиндра. Солнце освещает видимую нам поверхность цилиндра. Если бы цилиндр был освещен неподвиж-

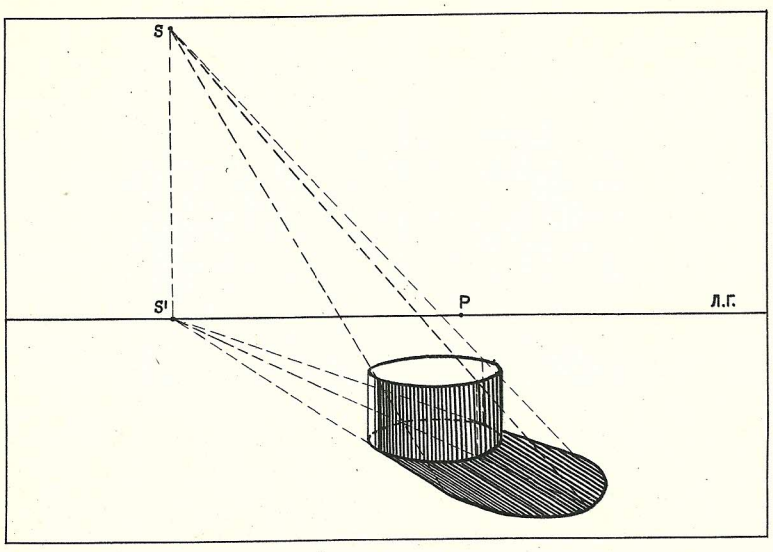

Рис. 87. Построение падающей тени от цилиндра при положении солнца слева перед зрителем

ным источником света, то направление падающей тени оставалось бы все время неизменным, но так как положение солнца на небе все время меняется, то рисующему надо избрать один из моментов. Поэтому точка S' может быть намечена в любом месте по желанию художника, так же как и расстояние $S' - S$, которое определяет положение солнца по отношению к горизонту сзади художника. Точки S' и S всегда находятся на одном перпендикуляре, высота которого соответствует высоте солнца над горизонтом. Собственная тень на рисунке определена лучами, касательными к поверхности цилиндра.

На *рис. 91* мы видим тень, падающую от конуса на горизонтальную и вертикальную плоскости при источнике света слева и сзади от зрителя. Для нахождения падающей тени на горизонтальной плоскости надо через проекцию вершины конуса O (т. е. из O^1) провести проекцию луча света в точку S' $(O'S')$, а через вершину конуса — луч света (OS). Пересечение луча света и его проекции определяет положение падающей тени от вершины конуса в точке O^0. Соединив эту точку прямыми, касательными к основанию конуса, получим падающую тень на горизонтальной плоскости (mO^0n). Учитывая, что тень встречает вертикальную стену, надо восставить перпендикуляр из точки пересечения $O'S'$ (проекции луча OS) со стеной до пересечения с лучом света в точке O^2. Точки m' и n' соединим с O^2, чем и закончим построение падающей тени. Соединив точку n с вершиной конуса, получим линию его собственной тени. Граница падающей тени $nn'O^2$ является тенью от наклонной прямой On.

На *рис. 92* изображена тень от прямоугольника, которая падает на горизонтальную, наклонную и вертикальную плоскости при источнике света справа и сзади. Построение повторяет предыдущий пример. Здесь показана падающая тень и на наклонной плоскости. Положение этой тени определяется величиной угла наклона.

Рис. 88. В. Д. Поленов. Московский дворик. 1877. Масло

Такое освещение картины, когда источник света находится сзади зрителя, часто встречается в живописи. Присмотритесь к картине К. Ф. Юона «Мартовское солнце» *(рис. 93)*. Солнце, расположенное сзади и слева от зрителя, ярко освещает рыхлый снег, избы, стволы деревьев.

Тени от стволов направлены к точке схода, которая взята выше линии горизонта, так как в картине изображен подъем по склону холма. Солнце находится относительно невысоко, что легко проверить, соединив вспомогательной прямой какую-либо из точек тени с соответствующей точкой предмета, отбрасывающей эту тень; продолжив это направление влево, мы определим угол падения солнечных лучей в картине.

Приближающееся к закату солнце ярче освещает те узкие боковые поверхности снега у тропинок, которые перпендикулярны к

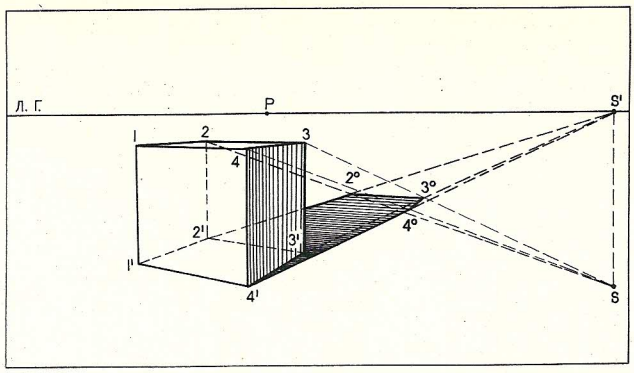

Рис. 89. Построение падающей тени от куба при положении солнца слева сзади зрителя

световым лучам. В верхней части картины небо темнее, чем у горизонта. Направления теней выявляют рельеф местности, их абрисы соответствуют силуэтам фигур, отбрасывающих эти тени (посмотрите тени от всадников).

Днем, если солнца не видно, в комнате источником света служит оконный проем. Когда комната освещена рассеянным светом, за основной источник света считают центр окна, но при этом учитывают, что вся площадь оконного проема дает лучи, которые ослабляют границы падающих теней, делают их нечеткими. Полная тень при таком освещении будет только там, куда не попадают лучи от всех точек плоскости окна.

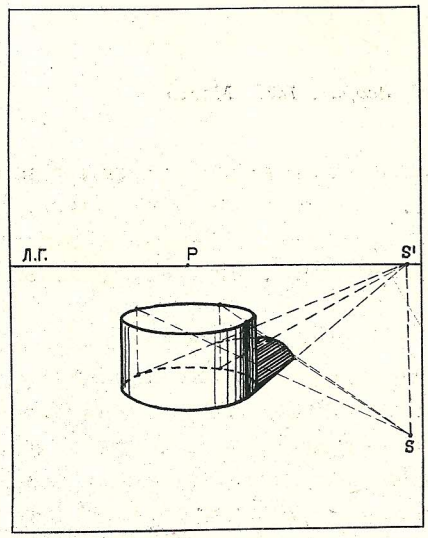

Рис. 90. Построение падающей тени от цилиндра при положении солнца слева сзади зрителя

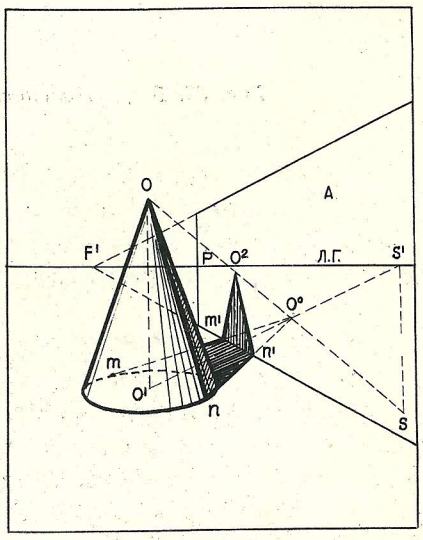

Рис. 91. Построение падающей тени от конуса при положении солнца слева сзади зрителя

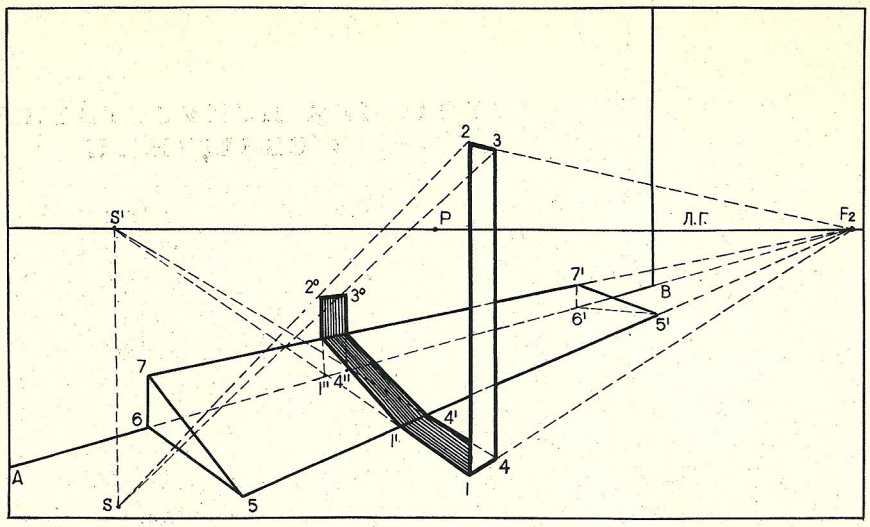

Рис. 92. Падающая тень на горизонтальной, наклонной и вертикальной плоскостях

Рис. 93. К. Ф. Юон. Мартовское солнце. 1915. Масло

ТЕНИ ПРИ ИСКУССТВЕННОМ ОСВЕЩЕНИИ

При искусственном освещении лучи света распространяются по радиусам во все стороны. На *рис. 94* нами воспроизведена схема расположения падающих теней от вертикально стоящих стержней при искусственном источнике света *(S)*. Стержни расположены по окружности, а лампа (точка *S*) приподнята над центром круга. Стержни на первом плане ($1-1^1$, $10-10^1$, $11-11^1$) отбрасывают тени в сторону зрителя, так как источник света освещает их с противоположной стороны. У находящихся слева и справа стержней ($3-3^1$ и $8-8^1$) падающие тени имеют горизонтальные направления, так как источник света по отношению к ним расположен сбоку. У дальних стержней ($4-4^1$, $5-5^1$, $6-6^1$, $7-7^1$) тени имеют направления в глубь картины, так как источник света помещен ближе к зрителю и освещает их спереди. Чем выше поднять источник света, тем короче будут тени, а чем ниже его опустить, тем тени будут длиннее. Тени при искусственном освещении всегда имеют радиальное направление и сходятся в точке, являющейся проекцией источника света (в точке S^1) на той плоскости, где установлены отбрасывающие тени предметы. Длина теней определена пересечением лучей света с направлениями теней (в точках 1^0, 2^0, 3^0, 10^0 и т. д.). Так, например, чтобы построить падающую тень от стержня $1-1^1$, надо из точки S^1 провести прямую через основание стержня (то есть через точку 1^1) до пересечения в точке 1^0 с лучом света, направленным из светящейся точки *S* через точку *1*. На этом рисунке показаны горизонт, точки *P* и $\frac{D^1}{2}$, а также высота стержня *mn*, если его приблизить к плоскости картины и поставить на ее основание.

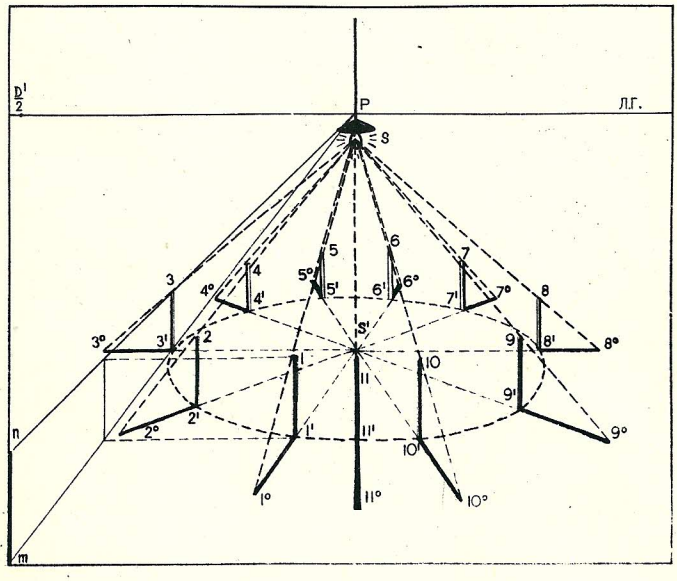

Рис. 94. Направление падающих теней при искусственном свете

Таким образом, когда источник света взят более удаленным, чем предмет, то тени направлены на зрителя. Если источник света будет ближе, чем предмет, то тени пойдут к горизонту (см. *рис. 94*, $1-1^1$, $5-5^1$).

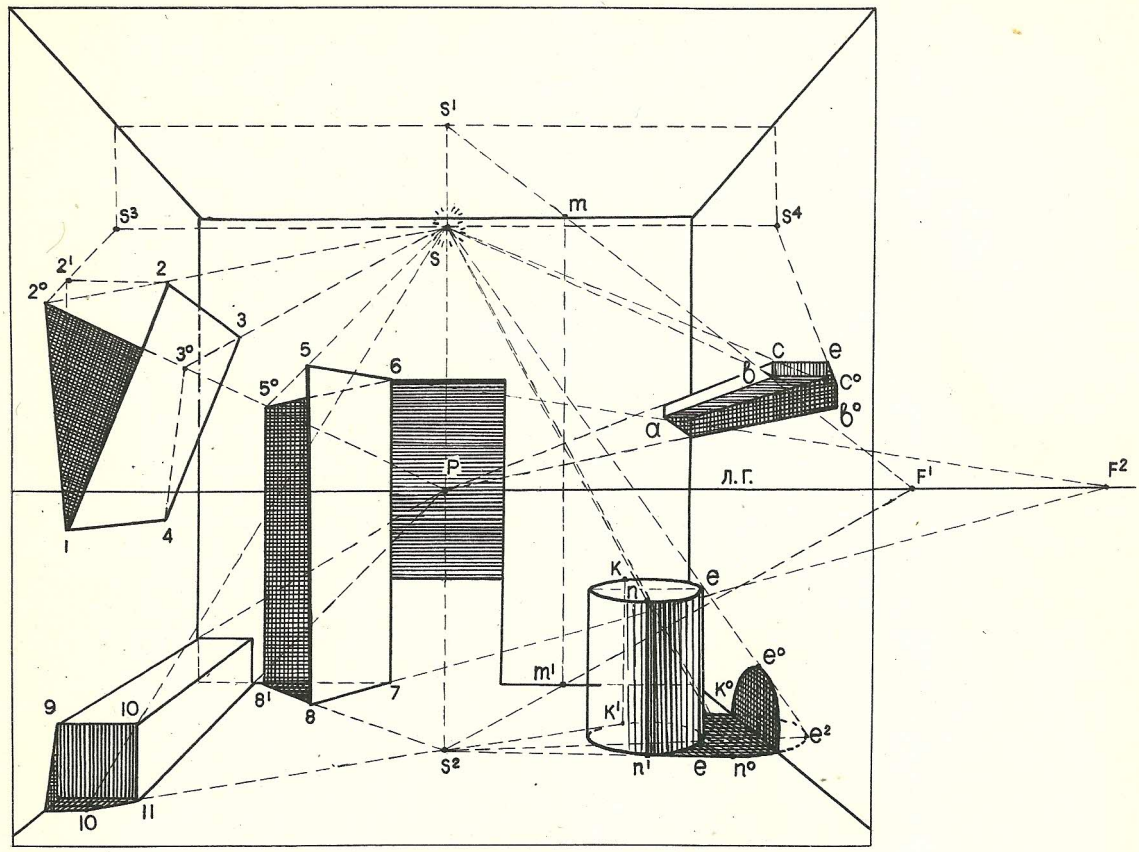

Рис. 95. Падающие тени в интерьере при искусственном свете

Рассмотрим построение собственных и падающих теней в интерьере *(рис. 95)*. Для изображения теней предметов (см. схему) необходимо найти проекции источника света на плоскостях потолка, стен и пола (точки S^1, S^2, S^3 и S^4). После этого надо построить собственные и падающие тени каждого предмета. Например, падающая тень от наклонно висящей картины строится следующим образом: угол картины *(2)* спроектируем на стену в точку 2^1 и проведем через нее линию из точки S^3, являющейся проекцией источника света. Луч, проведенный из светящейся точки через точку *2*, пересекаясь с направлением $S^3 - 2^1$ в точке 2^0, даст местоположение тени от угла *(2)* картины. Соединив точки 2^0—*1*, получим границу тени. Так как верхний край картины параллелен плоскости стены, то и направление тени от него пойдет в точку схода *P*. Таким же способом построены тени и от других предметов, что очень хорошо и ясно видно на рисунке.

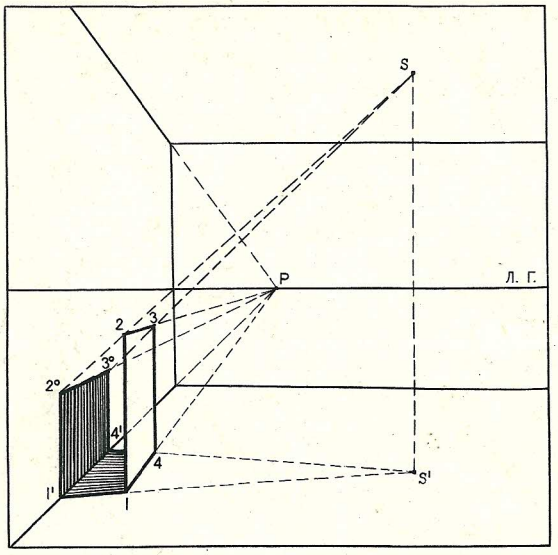

Рис. 96. Тень от прямоугольника при положении источника света высоко и при большом удалении

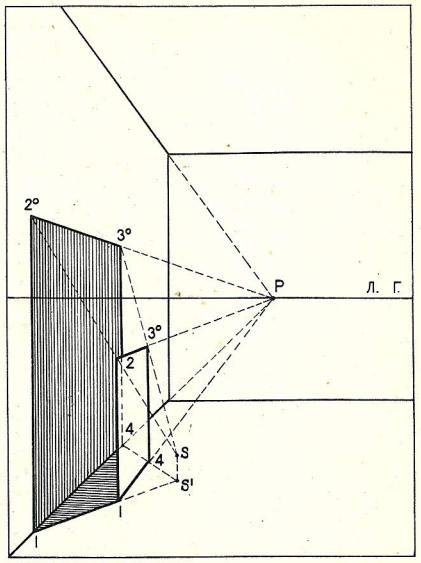

Рис. 97. Тень от прямоугольника при положении источника света низко и на близком расстоянии

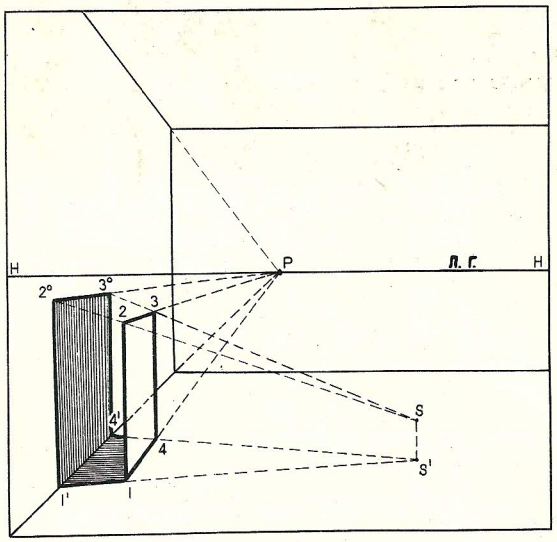

Рис. 98. Тень от прямоугольника при положении источника света низко и при большом удалении

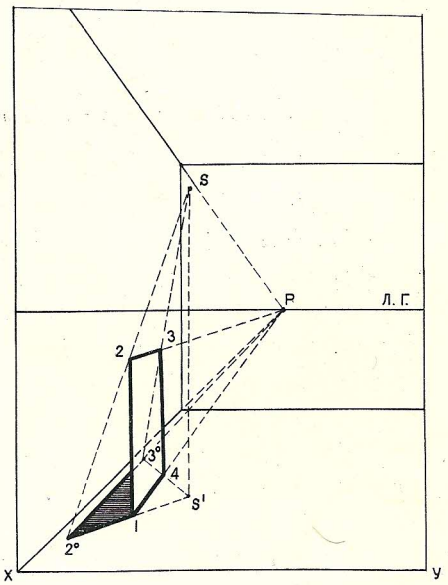

Рис. 99. Тень от прямоугольника при положении источника света высоко и на близком расстоянии

Рис. 100. Матиас Стомер. Старуха со свечой. Масло

Рекомендуем выполнить ряд зарисовок с натуры простейших предметов цилиндрической и прямоугольной формы при искусственном освещении. Желательно проверить затем распределение светотени, пользуясь изложенными выше правилами.

На *рис. 96, 97, 98, 99* — примеры изображения прямоугольников при искусственном освещении. Не передвигая предметы, а изменяя положение источника света, можно наглядно видеть разницу в распределении светотени. Наиболее удачное размещение света и тени рекомендуем искать во время постановки натуры еще до начала рисунка. Для изображения предметов и их пространственного размещения лепка формы при помощи светотени имеет огромное значение.

Чтобы научиться правильно распределять тени на картинах, мы советуем на вспомогательном рисунке наметить несколько фигур и местоположение лампы, а затем по глазомеру построить тени по тому способу, который дан в этой главе. Компонуя картину, следует проверять размеры и направления наиболее крупных падающих теней.

Рисуя тени, можно помещать лампу на любой высоте и на любом расстоянии от зрителя и предметов в зависимости от того, как это нужно для композиционного замысла. Светящуюся точку принято считать находящейся в центре источника света. Так как лампа освещает только небольшое пространство, то ближайшие к ней предметы освещены ярче, чем более удаленные. Самые темные тени изображаемых предметов и самые резкие границы падающих теней находятся на близком расстоянии от лампы. Силуэты закрывающих свет предметов будут наиболее темными местами картины. Сила света

Рис. 101. Н. Н. Ге. Тайная вечеря. 1863. Масло

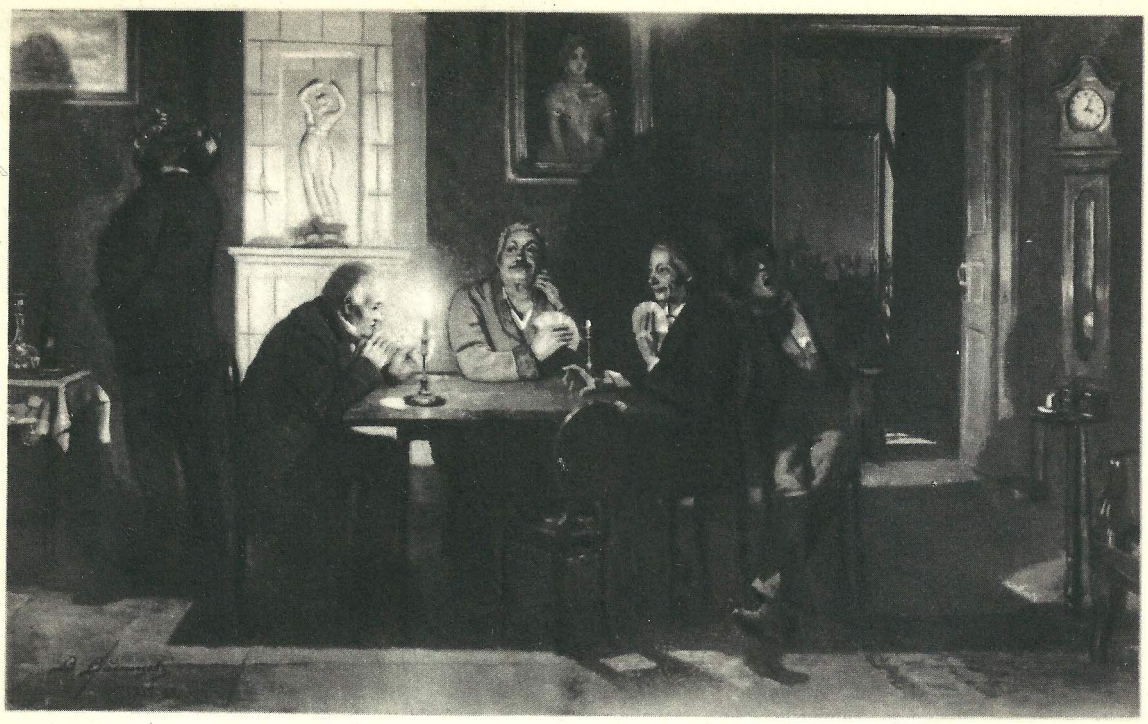

Рис. 102. В. М. Васнецов. Преферанс. 1879. Масло

убывает в обратно пропорциональном отношении, по мере удаления предмета от источника света и определяется квадратом расстояния от освещаемой поверхности до источника света, то есть, если отодвинуть освещенную поверхность от лампы на расстояние в два раза большее, чем первоначальное, сила света на этой поверхности уменьшится в четыре раза. При солнечном свете с этой закономерностью не надо считаться, так как источник света находится от всех освещаемых предметов на бесконечном удалении.

Когда художник компонует эскиз картины с вечерним освещением, то часто закрывает от зрителя источник света первопланными предметами или фигурами. Это позволяет строить все тональные отношения от освещенных поверхностей, как от самых светлых мест картины. Если изобразить источник света, то эти же поверхности надо сделать на картине относительно к нему более темными. Если художник желает увеличить или уменьшить размеры падающих теней на картине, то он может это сделать, приближая или удаляя источник света от предмета, отбрасывающего тень, поднимая его выше или опуская *(см. рис. 96, 97, 98* и *99)*.

Рекомендуем сделать с натуры, по памяти и по представлению, рисунки интерьеров с изображением теней от мебели и предметов домашнего обихода при низком и более высоком положении источника искусственного света.

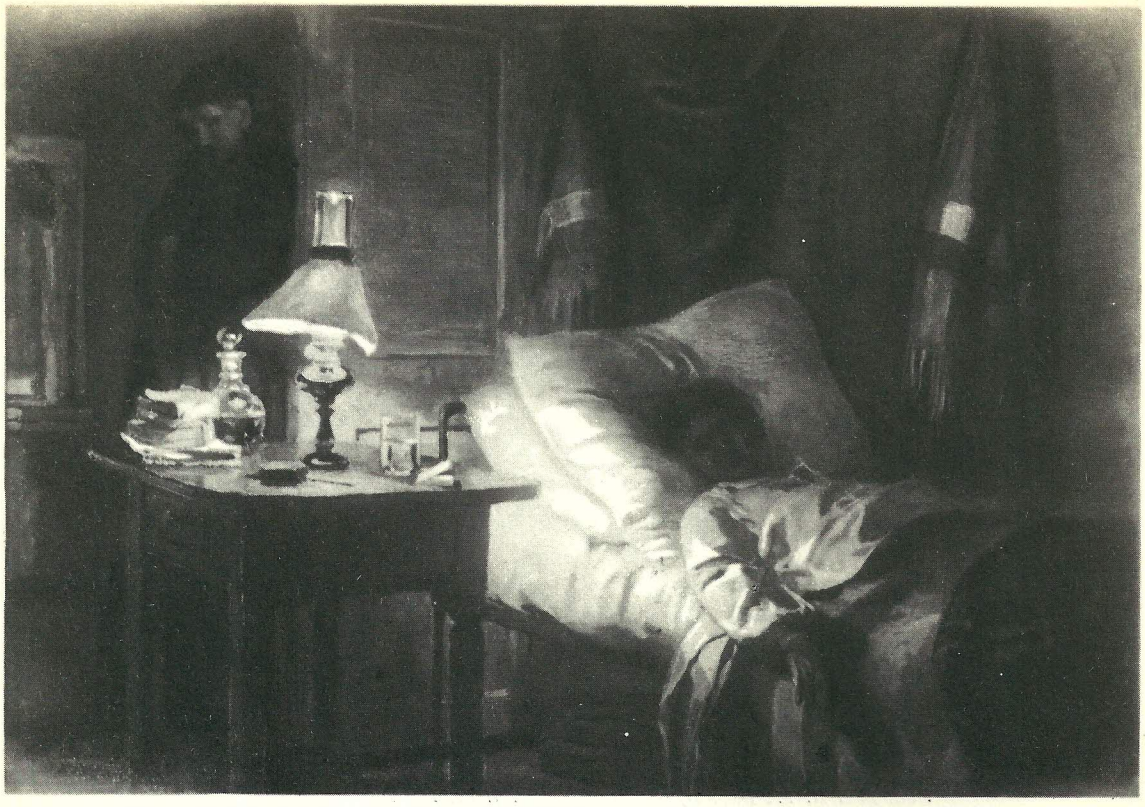

Рис. 103. В. Д. Поленов. Больная (эскиз картины 1886 года). Масло

Разберем примеры размещения теней при искусственном освещении.

На картине голландского художника XVII века Маттиаса Стомера мы видим старуху со свечой. Здесь показано распределение искусственного света при источнике освещения на близком расстоянии от фигуры. Левая рука прикрывает пламя, и поэтому видна силуэтно. Контрастное освещение четко лепит форму лица и выявляет рельеф складок одежды *(рис. 100)*.

Многие художники в композициях выделяли главные фигуры при помощи светотени.

Как на пример мастерского применения в живописи эффектов света и тени при искусственном освещении можно указать на картину Н. Н. Ге «Тайная вечеря» *(рис. 101)*. Художник ярко осветил группу главных персонажей своей картины, а предателя Иуду изобразил темным силуэтом, загородившим своей мрачной фигурой источник света. В данном случае счастливо найденный эффект света и тени помог художнику образно и убедительно раскрыть и донести до зрителя основное в содержании его произведения, создать атмосферу драматической напряженности.

Стремясь найти наиболее выразительное решение в период работы над этой картиной, художник сделал макет, вылепил небольшие

точек, принимая за основную центр пламени. Границы падающих теней в этом случае будут не четкими, а расплывчатыми.

Часто мы встречаемся с произведениями, в которых художники используют и дневное и искусственное освещение одновременно.

На картине В. В. Пукирева «Неравный брак» *(рис. 105)* лучи света через окно неравномерно освещают помещение и находящихся в нем людей. Художник использовал в композиции свет, чтобы прежде всего направить внимание зрителя на лицо и протянутую руку невесты, выделяя ее по сравнению с другими персонажами. Менее ярко освещен стоящий рядом с ней старик. Эта фигура отодвинута несколько в глубину, и поэтому, хотя она занимает почти центральное место в картине, взгляд зрителя обращается к ней уже после лица невесты. Освещение фигуры старика верхним светом дало возможность четко выявить складки дряблой кожи, подчеркивающие его старость. Далее автор обращает внимание зрителя на склонившуюся фигуру священника и затем вновь на протянутую руку невесты. Остальные фигуры отодвинуты в глубину от картинной плоскости и освещены слабее. Среди них свет выделяет задумчивое и скорбное лицо стоящего справа, в котором принято видеть автопортрет художника. «Режиссерская» роль света в этой композиции очень велика. Причем художник использует в картине взаимное влияние двух источников света: естественного (из окна) и искусственного (свечи). Пламя двух свечей несравнимо по силе света с ярким дневным освещением, но все же оказывает влияние на характер освещенности ближайших поверхностей (рук, одежды). В красках это заметно благодаря оранжевым отсветам. Анализируя композиционный замысел картины, мы видим, как замечательно в этом произведении использованы выразительные средства лепки формы и пространственного решения светотенью.

Заканчивая главу о теории теней, мы рекомендуем молодым художникам, проходя по залам музеев или рассматривая репродукции картин, анализировать, как были применены мастерами живописи средства лепки формы и тональной передачи пространства.

ЗЕРКАЛЬНЫЕ ОТРАЖЕНИЯ

ПОСТРОЕНИЕ ОТРАЖЕНИЙ В ВОДЕ

Художников, особенно пейзажистов, часто привлекает передача отражений в спокойной воде реки или озера. Вспомним картины «Весна. Большая вода» И. И. Левитана, «Аленушка» В. М. Васнецова, «Заросший пруд» В. Д. Поленова, «Мавзолей Тадж-Махал в Агре»

Рис. 106. А. А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент. 1837—1857. Масло.

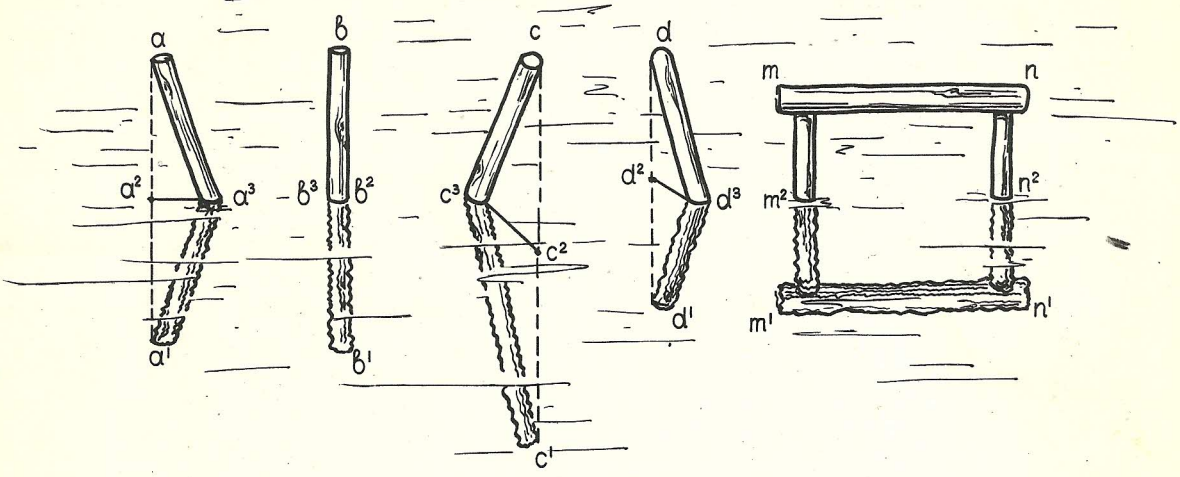

Рис. 107. Отражения прямых линий, расположенных под разными углами к плоскости воды

В. В. Верещагина и многие другие. Отражения фигур в воде прекрасно написаны в картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» *(рис. 106)*. Сохранились замечательные этюды этого великого мастера, которые посвящены изучению передачи средствами живописи отражений с целью их дальнейшего использования в картине. Иногда художникам приходится изображать зеркала с отражающимися в них фигурами людей и предметами. Законы зеркальных отражений необходимо знать и внимательно наблюдать их при рисовании с натуры.

Рассмотрим правила изображения отражений.

Лучи света, падающие на матовую поверхность, отражаются под различными углами. Отражения лучей от гладкой полированной поверхности идут в одном направлении, и поэтому мы видим зеркальное изображение. Лучи света отражаются от зеркальной поверхности под углами, равными углам падения этих лучей.

Сила света отраженного луча будет тем сильнее, чем ярче источник света. Она зависит также от степени гладкости отражающей поверхности. Четкие отражения мы видим на наиболее гладких и полированных поверхностях.

Зеркальное изображение каждой точки предмета лежит на продолжении перпендикуляра, проведенного от нее к плоскости зеркала. Зеркальное изображение как бы находится на таком же расстоянии за зеркальной плоскостью, на каком находится от нее дающая отражение точка.

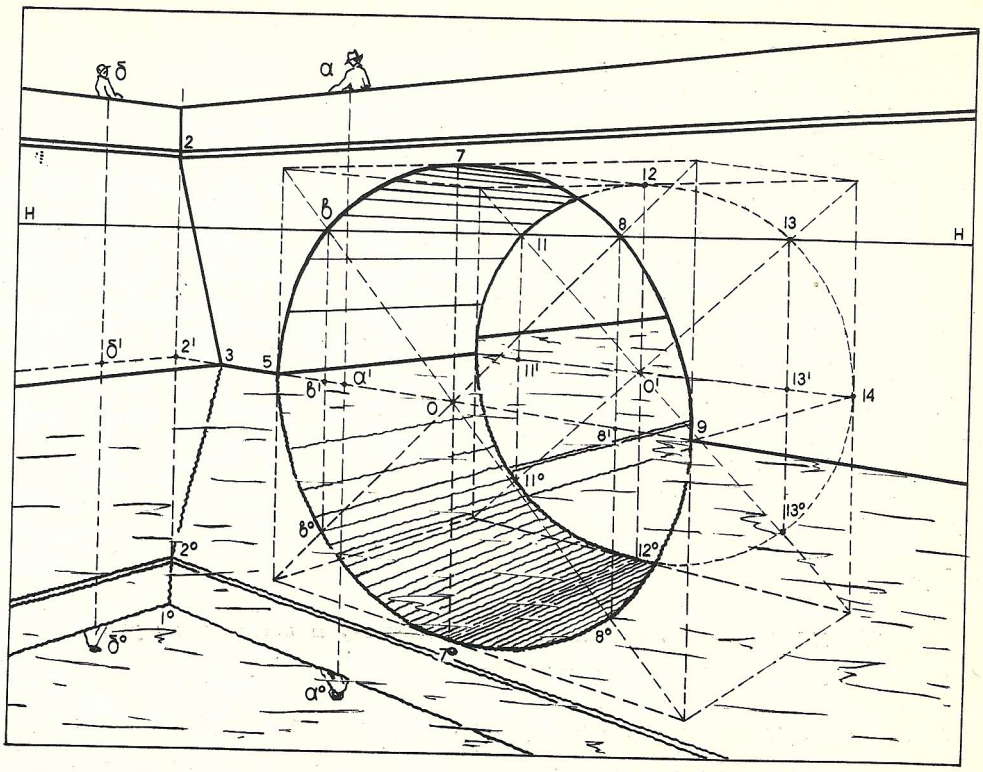

Рис. 108. Отражение моста и набережной

Отражение в плоском зеркале равно отражающемуся предмету и подчинено тем же законам перспективного изображения, как и сам предмет. Отражения горизонтальных линий в воде также горизонтальны, отражения вертикальных линий — вертикальны. Отражающиеся линии имеют направления, параллельные линиям самих предметов, и общие с ними точки схода.

Нами взято пять характерных положений прямых линий, отражения которых в воде мы строим. Положение этих линий в пространстве определяется проекциями на зеркальной плоскости воды.

На *рис. 107* показано, как построить отражения прямых линий, имеющих различные направления. Нарисован возвышающийся над поверхностью воды шест. Он расположен параллельно картинной плоскости и наклонен в левую сторону. Мы видим, что верхняя точка шеста *а* отражается на опущенной вниз из этой точки вертикали, причем расстояние отражающейся точки (a^1) в воде до поверхности равно расстоянию от поверхности воды до самой точки *а*. Наклон и величина отражения всего шеста повторяют его рисунок, но в опрокинутом виде.

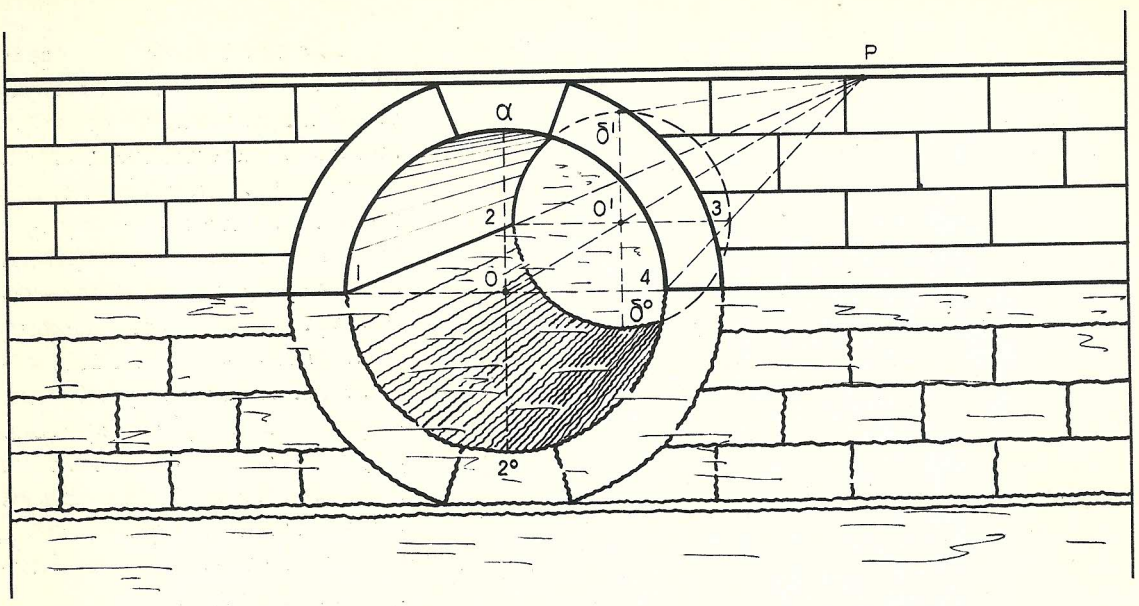

Рис. 109. Отражение арки моста во фронтальном положении

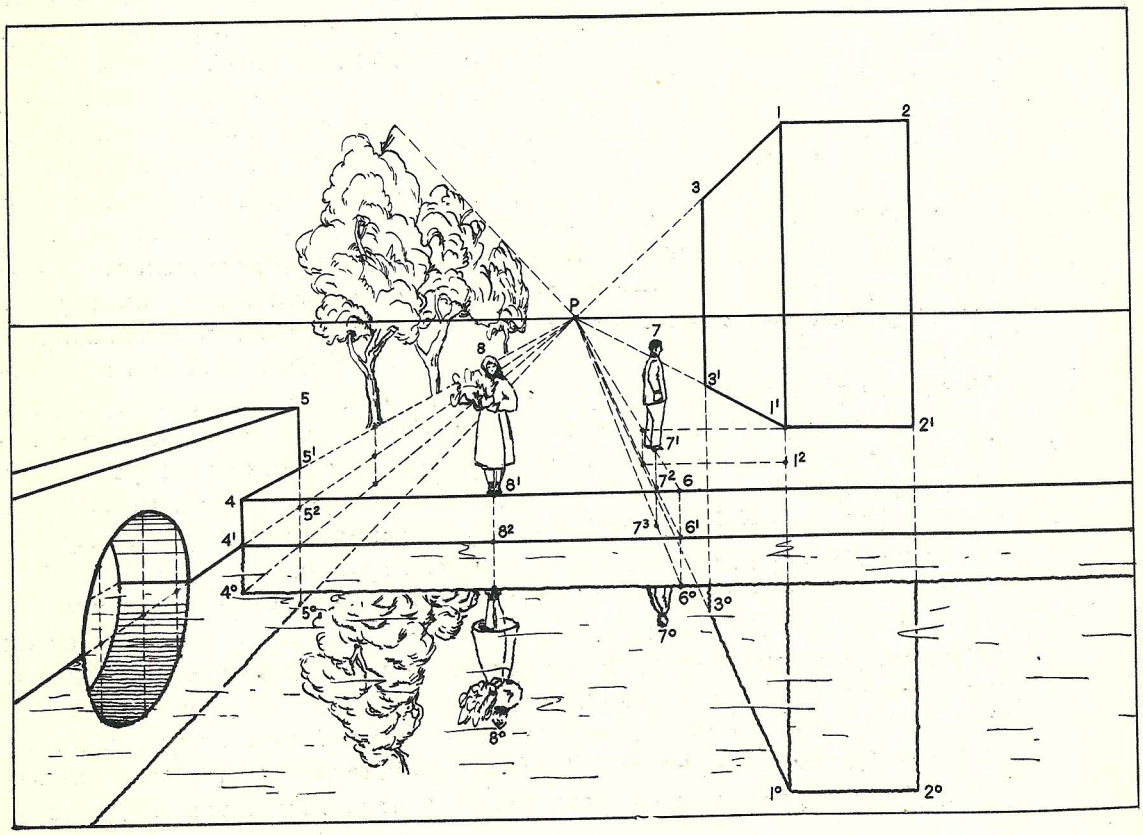

Рис. 110. Построение отражений на разном удалении от водоема

Рис. 111. Отражение мостков, деревьев и берега

Вертикальному направлению шеста b соответствует такое же положение его отражения. Аналогичное направление отражения будет и при наклоне шеста в сторону зрителя или в глубину картины, и когда положение шеста совпадает с плоскостью главного перпендикуляра. Шест c—c^3 имеет наклон вправо и несколько в сторону зрителя. Верхняя точка c отстоит от поверхности воды (то есть от c^2) на таком же расстоянии, на каком ее отражение c^1 находится ниже c^2.

Шест d—d^3 мы видим возвышающимся над водой с наклоном его в глубину картины. Вершина шеста (точка d) и ее отражение (точка d^1) находятся на одинаковом расстоянии от уровня воды (от точки d^2) и на одной вертикали.

У расположенного горизонтально шеста mn отражение также горизонтально.

Высота построек повторяется в отражении в опрокинутом положении. Часто в отражении мы можем увидеть такие предметы или их стороны, которые в натуре с избранной точки зрения нам не видны, так как загорожены от зрителя более близкими предметами, строениями. Так, например, на *рис. 108* в отражении видна обращенная к воде часть арки моста, которая в натуре не видна с данной точки зрения.

Если надо построить отражение предмета сложной формы, то следует наметить на нем несколько характерных точек и найти их от поверхности воды вниз на таких же расстояниях, что определит затем размещение рисунка.

Для построения отражения моста *(рис. 108)* взят ряд точек на арке (точки *5, 7, 8, 9* и др.). Так как крайние точки *5* и *9* лежат на поверхности воды, то их отражения находят там же, а точки *7, 8* и т. д.

спроектированы на водную поверхность (получены точки 0, 8^1), затем вертикальные проектирующие линии продолжены вниз. Расстояние $b—b^1$ отложено до точки 6^0, величина $7—0$ до точки 7^0, $8—8^1$ до точки 8^0, и затем соединением полученных точек найдено отражение арки. Таким же способом построено на рисунке отражение набережной и фигур.

Отражение арки во фронтальном положении показано на *рис. 109*, когда ее полукруглая форма точно повторена в воде, но в опрокинутом виде. Точка O является центром изображенной арки и ее отражения.

На *рис. 110* схематично изображены причал и фигуры людей, расположенные на разных расстояниях от водоема. Фигура $8—8^1$ стоит на краю набережной. Построение ее отражения ясно из чертежа. Чтобы найти отражение фигуры, стоящей на некотором удалении от края набережной ($7—7^1$), нужно воспользоваться следующим построением. Провести вниз из точки 7^1 вертикальную линию и наметить, где должен был бы находиться уровень воды, если бы продолжить ее поверхность в глубь набережной (т. е. найти точку 7^2). Тогда

Рис. 112. Отражения в спокойной воде

Рис. 113. Отражения в спокойной воде

можно будет предположить, что фигура стоит на краю набережной, и таким образом исходить из уже известного нам построения.

Найдем масштаб удаленного в глубину отражения набережной. Это легко сделать, если из точки P через точку 7^1 провести вспомогательную линию до края набережной (т. е. до точки 6). Из точки 6 опустим перпендикуляр до уровня воды, и точку пересечения 6^1 также соединим с точкой схода P. При пересечении этой линии $6^1—P$ с вертикалью, опущенной из точки стояния фигуры 7^1, мы и находим точку 7^2. Расстояние $7^2—7^1$ мы откладываем вниз от точки 7^2 (получим точку 7^3). Точка 7^3 являлась бы отражением точки 7^2, если бы 7^1 и 7^2 были на краю набережной. Теперь от точки 7^3 вниз откладываем величину $7—7^1$, равную высоте фигуры. Получаем точку 7^0 и тем самым находим искомые размеры отражения. По этому способу построены также и другие отражения.

Для того чтобы лучше понять, как надо рисовать отражения в воде от расположенных на разной высоте предметов, мы рекомендуем положить на стол зеркало, а рядом с ним стопку книг и наблюдать, как отражаются находящиеся на разной высоте книги. Держа карандаш под разными углами к зеркалу, можно увидеть его отражения, соответствующие наклонам шеста на *рис. 107*.

Даже в спокойной воде есть некоторые колебания, и ее поверхность отражает не все лучи под равными углами, а потому светлые

предметы в отражениях кажутся немного темнее. Границы и детали отражений менее четки и определенны, чем у самих предметов.

При работе над пейзажем с рекой или озером берег и находящиеся на нем предметы изображают трехмерно, а в отражениях надо передать плоскость воды.

На фотографии лодочного причала на реке *(рис. 111)* у противоположного берега видны отражения деревьев, находящиеся на одних вертикалях с самими деревьями. Отражения темных елей светлее, а отражения светлых перил мостка темнее самой натуры. Тональность воды темнее неба. Отражения елей и почвы на фотографии кажутся короче, чем сам берег с деревьями, так как некоторые деревья удалены от воды и часть их отражений скрыта высотой берега. Таким образом, по сравнению с большой разницей светлого и темного в натуре, тональные отношения в отражениях сближены, четкость очертаний меньше.

На фотографии *(рис. 112)* видны отражения берега и деревьев. Наклон ствола в отражении слева соответствует наклону дерева в натуре, но в опрокинутом виде. Рекомендуем проследить, как кроны

Рис. 114. Отражения в спокойной воде

Рис. 115. Отражение источника света в неспокойной воде

некоторых деревьев, видимые на снимке спереди, в отражениях видны снизу.

Отражения деревьев, домов, лодок и других предметов равны размерам самих объектов *(рис. 113)*. Фотография, снятая вечером против света *(рис. 114)*, показывает четкие отражения мостков, фигур людей, удочки и дальних деревьев.

Отражения в воде с волнами мы попеременно видим на выпуклых и вогнутых поверхностях. При небольших волнах отражение дробится и будет многократным. На этом основаны изображения отражений солнца и луны в неспокойной воде, когда показана «световая дорожка» *(рис. 115)*.

ОТРАЖЕНИЯ В ЗЕРКАЛАХ

Построение отражения в зеркале, параллельном картинной плоскости

Отражение в плоском зеркале строится по тем же правилам, что и отражение в воде, и также дает обратное изображение предмета.

На *рис. 116* фронтальное изображение комнаты с квадратным паркетным полом. В комнате находится человек. Если бы левая и задняя стены были зеркальными, то отражения явились бы продол-

жением перспективного построения комнаты и в зеркалах мы получили бы двойную глубину. Чтобы построить отражение фигуры в зеркале, которое расположено параллельно картинной плоскости, точки A и B соединим с центральной точкой схода P, найдя масштабы высоты фигуры и глубину на любых расстояниях. Пересечение линии AP с основанием зеркала в точке n показывает расстояние, на котором находится фигура от зеркала. Для получения расстояния от основания зеркала до отражения фигуры надо крайнюю точку A соединить с произвольно взятой точкой схода F^2 и получить на основании зеркала точку m. Величину mn надо отложить вправо от точки n и затем точку m^1 соединить с той же точкой схода F^2. Пересечение прямой AP с F^2m^1 в точке a^2 дает место основанию фигуры в отражении. Проведенная из точки a^2 вертикаль до пересечения с направлением BP в точке b^2 определяет высоту фигуры в отражении.

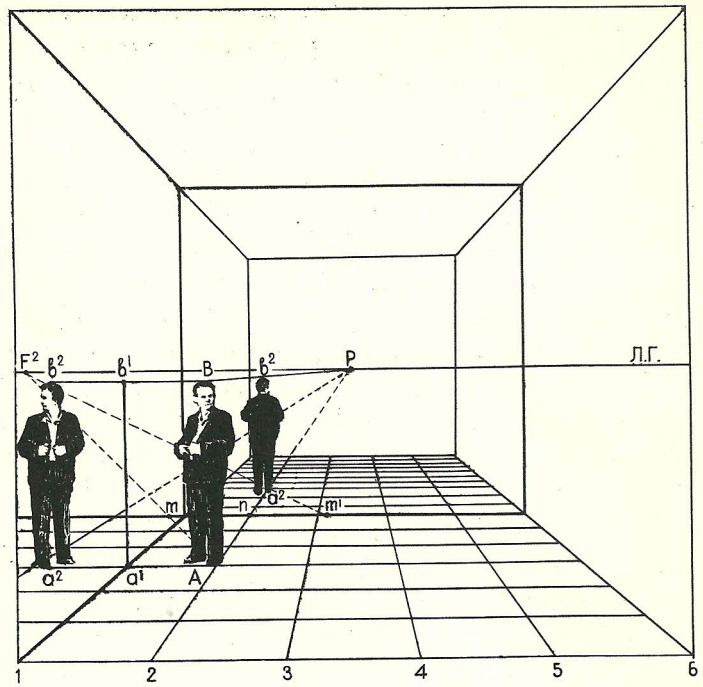

Рис. 116. Отражения в вертикальных зеркалах

Можно эту же задачу решить иначе, для чего надо выполнить построение отражения перспективной сетки по тому же правилу, как и перспективу самой сетки, продолжив ее за зеркальной поверхностью. Отражение фигуры будет на пересечении тех же плиток паркета, а высоту ее надо отметить по указанному ранее способу *(см.* раздел «Перспектива», *вып. II)*.

Для построения отражения в вертикальном зеркале, перпендикулярном к картинной плоскости *(рис. 116)*, надо провести горизонтальную прямую от основания фигуры до пересечения с основанием зеркала в точке a^1. Продолжив эту линию за зеркальную плоскость, мы отложим на ней расстояние a^2a^1, равное a^1A. Проведя в плоскости зеркала из точки a^1 вертикальную прямую, являющуюся осью симметрии для фигуры и ее отражения, найдем точку b^2, находящуюся от b^1 на расстоянии, равном b^1B. Величина a^2b^2 определяет положение и высоту отражения фигуры.

Построение отражения в наклонно стоящем зеркале, перпендикулярном картинной плоскости

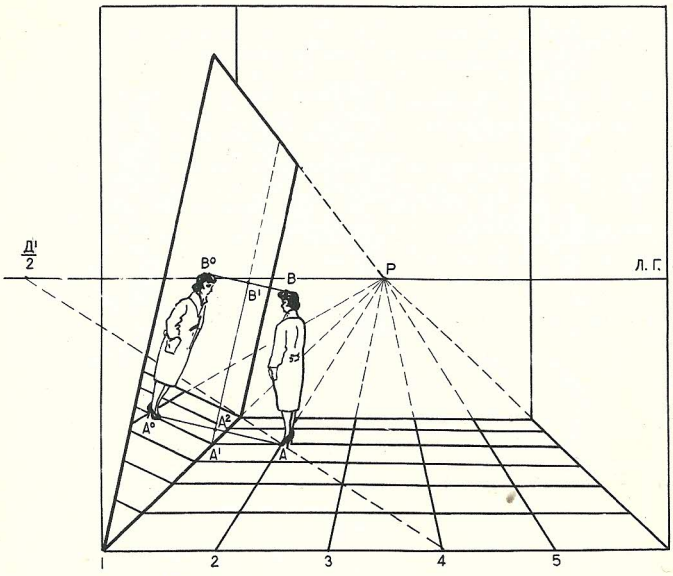

Рис. 117. Отражение в наклонном зеркале

Дан рисунок наклонно поставленного зеркала, паркетного пола и стоящей перед зеркалом фигуры *(рис. 117)*. Чтобы построить отражения пола и фигуры в зеркале, из точки A проведем горизонтальную прямую до пересечения с основанием зеркала. Из точки A^1 по плоскости зеркала проведем линию A^1B^1, параллельную наклонной стороне зеркала. Эта прямая будет линией раздела между фигурой и ее отражением. Опустим из точки A перпендикуляр до плоскости зеркала (найдя точку A^2) и продолжим его дальше на расстояние, равное AA^2, то есть до точки A^0. Полученная точка A^0 будет отражением точки стояния фигуры. Так же из точки B опустим перпендикуляр на направление A^1A^2, найдя в точке B^1 его пересечение с плоскостью зеркала и продолжив перпендикуляр на такое же расстояние, на каком находится от B^1 точка B. B^0—A^0 является высотой и местоположением отражения фигуры. Отражение пола построено по тому же способу, причем удаляющиеся в глубину направления границ плиток паркета имеют ту же точку схода P, в которую направлены и их отражения. Величина плиток паркета точно повторяется в их отражениях, перпендикулярных наклону зеркала.

Передача зеркальных отражений часто привлекала внимание художников. Напомним «Венеру перед зеркалом» работы Тициана, смотрящуюся в зеркало Венеру на картине Веласкеса, целый ряд композиций Дега, в которых изображены упражняющиеся перед зеркалом балерины. Замечательно переданы зеркальные отражения на картинах художников школы Венецианова. У всех в памяти отражающаяся в зеркалах фигура Г. Л. Гиршман на портрете, выполненном В. А. Серовым. Аналогичный прием использовал в наши дни известный художник А. М. Герасимов в своем большом портрете балерины О. В. Лепешинской.

ЯВЛЕНИЯ ВОЗДУШНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Для передачи пространственной глубины художники должны знать явления воздушной перспективы. Когда мы зрительно сравниваем предметы на близком и далеком расстояниях, то замечаем, что по мере удаления контрастность темных и светлых тонов постепенно смягчается, а на горизонте окраска их сливается в однотонную дымку. Находясь на опушке леса, мы четко различаем форму каждого дерева. Светлые стволы берез резко выступают на фоне глубоких теней листвы, но, отойдя от леса на большое расстояние, мы видим лес как светлую плоскую ленту. При изложении основ линейной перспективы уже говорилось, что фигуры людей и все предметы, удаленные от картинной плоскости, видны не только уменьшенными, но и более плоскими.

Работая над картиной, надо иметь в виду различную удаленность предметов от глаза наблюдателя или, как иначе говорят, разные планы. В литературе об искусстве часто говорят о трех планах пейзажа. На переднем плане освещенные предметы видны объемно, светотень и окраска их контрастны. На втором плане резкость тонов и окраски мягче. На третьем, дальнем плане, они сливаются в общей воздушной дымке. В картине может быть показано много промежуточных планов. Так, например, изображая удаляющуюся в глубину аллею, надо каждое дерево сделать иным по тону, чем соседние, резче более удаленного и мягче более близкого. Художники иногда размещают первопланные предметы на фоне далей, что усиливает впечатление глубины. Следует учитывать, что и первопланные предметы находятся в воздушной среде, которая не вполне прозрачна, а в жаркие дни колебания воздуха иногда даже заметны для глаза.

Передача воздушной перспективы прежде всего основана на тональных отношениях, которые имеют огромное значение в рисунке и живописи. Одноцветная фотография с живописного произведения показывает тональное решение картины. Различные условия освещения, состояния погоды, то или иное время года обусловливают изменения в передаче воздушной перспективы. При рассеянном свете облачного дня падающие тени не имеют четких границ и насыщены рефлексами. Рисуя на открытом воздухе, обязательно следует учитывать рефлексы неба, а также земли и окружающих предметов. Когда часть пейзажа освещена прямыми лучами солнца, а местами ложатся тени от облаков, то при одинаковой удаленности построек или деревьев более четко видны те, на которые падают лучи. Ярко освещенные белые предметы кажутся ближе находящихся в тени.

При определении пространственных планов в рисунке достаточно следить за тональными различиями, тогда как при работе

Рис. 118. И. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869. Масло

красками вопрос осложняется необходимостью дать характеристику цвета в соответствующей среде.

Воздушная перспектива широко применяется художниками в рисунках и в произведениях живописи.

Знойный летний день *(рис. 118)* изображен И. И. Шишкиным на картине «Полдень. В окрестностях Москвы». Горизонт взят художником в нижней части холста. Уходящая в глубину дорога явилась одним из средств выявления пространственной глубины пейзажа. В соответствии с требованиями воздушной перспективы на первом плане дана более четкая и контрастная светотень, чем вдали. Ближе к зениту небо темнее, чем у горизонта. Солнце находится высоко перед зрителем, благодаря чему фигуры силуэтны, а тени от них направлены к зрителю. Кучевые облака освещены с противоположной от зрителя стороны, и поэтому на картине показаны только узкие светлые отграничения их, то есть они изображены «контражуром».

ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ И НЕОБХОДИМОСТЬ ИХ УЧЕТА

Художники встречаются с целым рядом таких явлений, которые называют оптическими иллюзиями. Если их рабски копировать, то это будет помехой в работе. Иногда необходимо корректировать изображение, чтобы избежать зрительных искажений предметов. Число таких случаев весьма велико. Ниже мы разбираем несколько примеров.

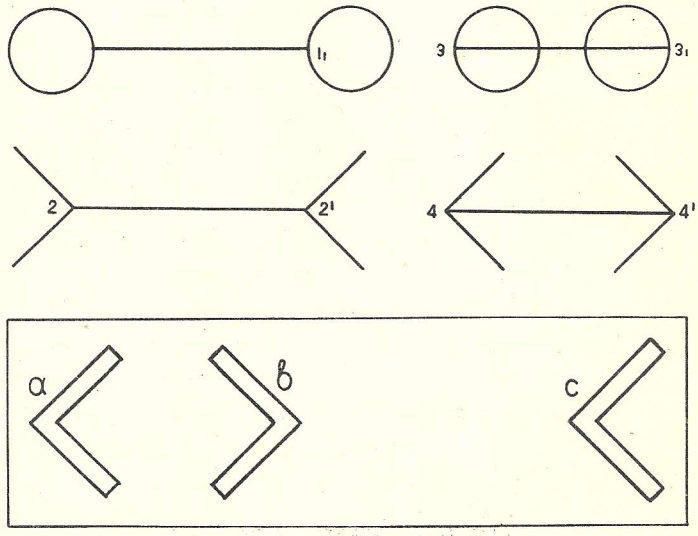

Рис. 119. Оптические иллюзии

Все изображенные на *рис. 119* отрезки прямых линий равны между собой, но зрительно кажется, что левые ($1—1^1$ и $2—2^1$) длиннее правых ($3—3^1$ и $4—4^1$).

Расстояния между вершинами углов $a—b$ и $b—c$ равны между собой, хотя зрительно они кажутся разной величины.

На *рис. 120* отрезок AC кажется длиннее отрезка AB. В действительности они равны. Также на *рис. 121* отрезок AC кажется больше

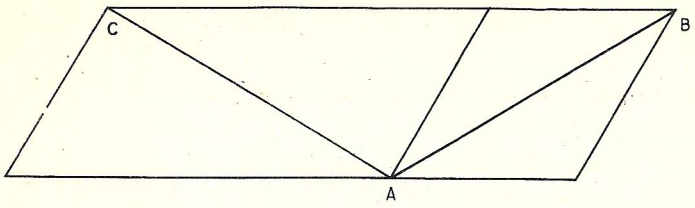

Рис. 120. Оптические иллюзии

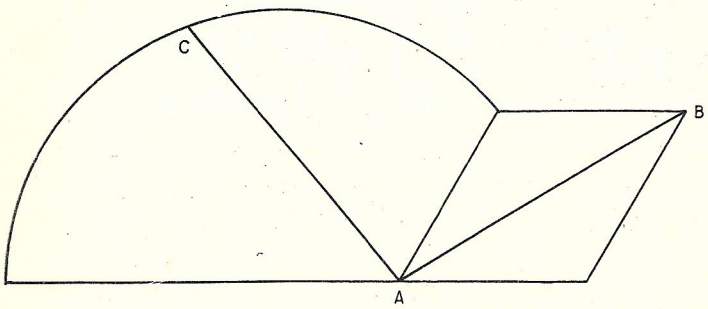

Рис. 121. Оптические иллюзии

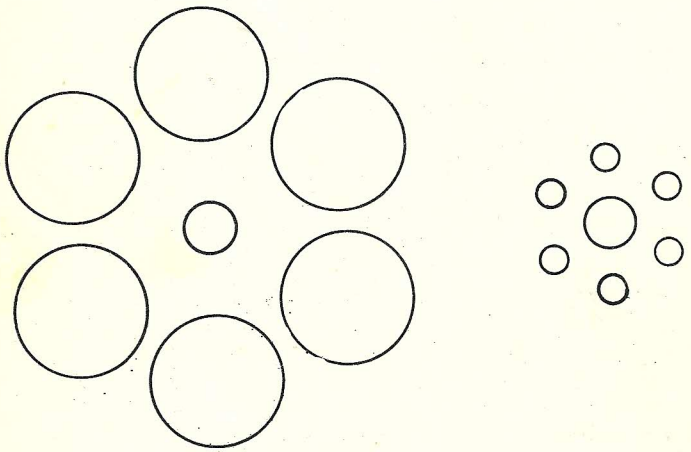

Рис. 122. Оптические иллюзии

отрезка AB, хотя они равной величины.

Если мы около двух одинаковых окружностей расположим равное число кругов так, что рядом с одной будут сосредоточены малые, а с другой — большие, то при сопоставлении с большими окружностями центральная кажется меньше, а при сравнении с маленькими такая же окружность кажется больше *(рис.* 122). Таким образом, если на картине надо выявить крупные размеры высокого человека, то окружающие бытовые предметы надо изобразить относительно несколько меньших масштабов.

В декоративных композициях иногда желательно сосредоточить внимание зрителя на одних частях изображения и не задерживать его на других. В таких случаях можно использовать заполнение некоторых мест большим количеством деталей. Такие участки рисунка кажутся крупнее.

Напомним, что вспомогательная линия, проводимая при рисовании головы через разрез глаз, делит голову по вертикали на приблизительно равные величины, но при фасовом повороте лицевая часть кажется больше черепной коробки, так как здесь сосредоточено бóльшее количество деталей. Некоторые неопытные рисовальщики ошибочно преувеличивают размеры лица по отношению к высоте черепной коробки, так как часто совсем не учитывают указанную выше закономерность.

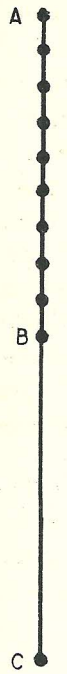

Рис. 123.
Оптические иллюзии

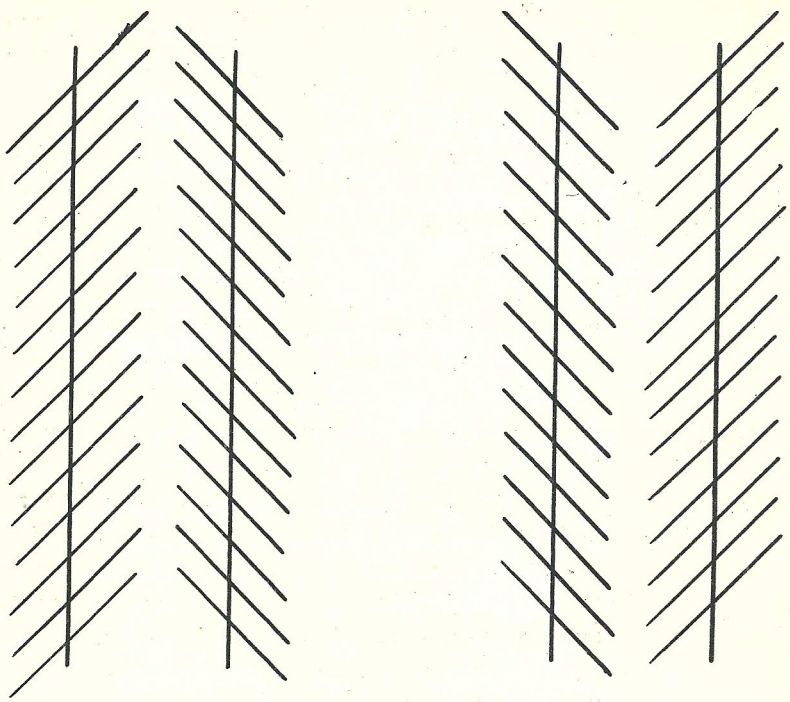

Рис. 124. Оптические иллюзии

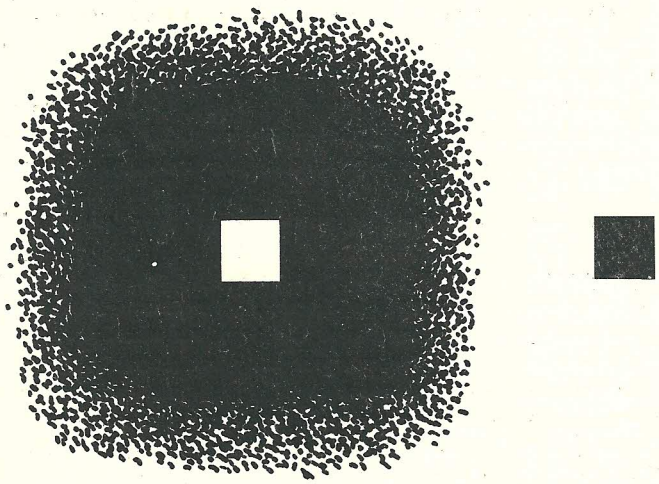

Рис. 125. Оптические иллюзии

На *рис. 123* отрезок *АВ* в действительности равен отрезку *ВС*, но зрительно он кажется больше, так как при рассматривании его движение взгляда замедлено из-за наличия ряда точек делений.

На *рис. 124* параллельность линий зрительно нарушена. В первом случае расстояние между вертикальными линиями кажется сужающимся книзу, а на другом рисунке — сужающимся кверху. Измерив расстояние между линиями, мы убедимся, что линии параллельны.

На *рис. 125* помещены рядом два квадрата одинаковых размеров. Черный квадрат на белой бумаге кажется меньше белого квадрата, помещенного на темном фоне. Аналогичный пример в жизни мы наблюдаем, когда нога в черном чулке кажется тоньше ноги в белом.

Художнику необходимо знать, что одинаковые по величине белые и темные предметы на равном удалении от глаза зрителя кажутся разных размеров.

В «Школе изобразительного искусства» *(см. вып. I, II, V)* приведены некоторые первоначальные сведения по наблюдательной, линейной перспективе, теории теней, зеркальным отражениям, воздушной перспективе. Желающие изучить этот курс более подробно смогут познакомиться с ним по соответствующей литературе.

Советуем начинающим художникам углубленно изучать законы перспективы, используя перечисленные ниже книги, а также и другие издания, посвященные этому предмету. В трудах по перспективе вы получите такие знания, которые помогут вам в творческой практике.

Список рекомендуемой литературы

Леонардо да Винчи. *Книга о живописи.* ОГИЗ, 1934.

Великий художник и ученый Леонардо да Винчи дал одно из первых теоретических обоснований некоторых законов перспективы. В его классическом труде содержится много практических указаний, которые полезны и для современного художника.

А. Дюрер. *Дневники, письма и трактаты* (в двух томах). Издательство «Искусство», 1957.

А. Дюрер показал связь изобразительного искусства со многими разделами проекционного черчения и перспективы. Книги представляют большой интерес для овладения теоретическими знаниями, которые великие мастера Возрождения считали полезными для художников. Некоторые из приводимых А. Дюрером перспективных рисунков переиздаются и в наши дни, а предложенные им построения получили дальнейшее развитие на протяжении последующих столетий.

Тено. *Общепринятая практическая перспектива.* Петербург, 1852.

Изданная более ста лет назад книга Тено представляет большой интерес для художников. В книге даны многие практические приемы перспективных построений, применяемые при работе над картинами.

Н. А. Рынин. *Перспектива.* Петербург, 1918.

В этом труде подробно изложены законы перспективы и их применение в театральном деле, а также в монументальной живописи. Обстоятельно разобраны также многие задачи из теории теней и зеркальных отражений. Для начинающего художника полезно использовать некоторые из изложенных в книге приемов построения перспективы.

Ф. И. Рерберг. *Введение в перспективу.* Москва. (Книга была издана несколько раз.)

Небольшая брошюра, в которой популярно и кратко сообщены элементарные сведения, а также приведены наглядные примеры, полезные для начинающих художников.

И. П. Машков. *Линейная перспектива на плоскости.* Н. К. Т. П., 1935.

В книге помещено много примеров практического применения перспективы, в которых художники-живописцы, архитекторы, графики и театральные декораторы найдут обоснованные ответы на интересующие их вопросы о передаче пространства на плоскости.

А. И. Добряков. *Курс начертательной геометрии* (с приложением альбома чертежей). Гос. архитектурное издательство, 1949.

В данном курсе имеется отдел перспективных проекций, с которыми полезно познакомиться художникам, желающим более подробно изучать законы линейной перспективы, теорию теней и зеркальных отражений. В труде А. И. Добрякова изложены правила построения тональных и аксонометрических проекций.

А. П. Барышников. *Перспектива.* Издательство «Искусство», 1955.

Этот солидный труд рекомендован в качестве учебного пособия для художественных институтов. В книге приведены многочисленные примеры применения перспективы художниками, скульпторами, театральными декораторами.

МАСТЕРА ИСКУССТВА О ПЕЙЗАЖЕ

ДЖОН КОНСТЕБЛЬ

Самый большой грех сегодняшнего дня — это тщеславные попытки творить вопреки природе. Мода всегда имела и будет иметь свой день, однако только правда во всем будет длительной и заслужит славу в потомстве.

...Пейзажист, который в своих картинах не трактует неба как одного из весьма существенных моментов композиции, лишается одного из своих сильнейших вспомогательных средств выражения. Было бы трудно назвать категорию пейзажей, в которых бы небо не являлось ключом, масштабом, основным моментом впечатления...

Небо — источник света в природе и господствует над всем...

Трудность передачи неба для художника велика как в отношении композиции, так и в смысле выполнения, потому что при всем своем великолепии оно не должно выпирать, не должно бросаться в глаза больше, чем любой другой отдаленный предмет.

КАМИЛ КОРО

В картине всегда бывает ярко освещенный пункт, но он должен быть только в одном месте. Вы можете поместить его, где пожелаете: в облаке, в отражении в воде, хоть на чепчике, но должен там быть только один тон.

ТЕОДОР РУССО

...Композиция налицо тогда, когда вещи изображены не для самих себя, но для того, чтобы под естественной оболочкой сохранить те отголоски, которые они оставили в нашей душе.

Если можно еще оспаривать, что деревья думают, то уж во всяком случае они заставляют нас думать, и взамен той скромности, с которой они возвышают наши мысли, мы обязаны платить им, как вознаграждение за доставляемое зрелище, не надменным мастерством или педантичным и классическим стилем, но всей искренностью благодарного внимания к воспроизведению их существа. За все те мысли, которые они нам внушают, они просят нас лишь их не уродовать, не лишать их того воздуха, в котором они так нуждаются.

Они просят у нас пощады и в том, что мы называем «моделировать» на нашем языке живописной мастерской и что обычно состоит в том, что одна сторона раскрашивается черным, синеватым тоном и другим сложным полутоном. Они желают иметь лишь свойственную им всем рельефность, заимствованную ими от воздуха.

Сделаем так, чтобы в наших произведениях первой нашей мыслью было обнаружение жизни,— сделаем так, чтобы человек дышал, чтобы дерево действительно произрастало.

Тот, кто умеет вызвать жизнь, является богом, но тот, кто умеет лишь со вкусом распределять волнующиеся контуры линии или розы, проявляет лишь призвание к ремеслу обойщика или парфюмера — он совместительствует, этот честолюбец.

АЛЬФРЕД СИСЛЕЙ

...Прелесть картины, как вы знаете, разнообразна. Сюжет, мотив, должен всегда трактоваться простым, понятным для зрителей и захватывающим его образом.

В результате удаления излишних деталей зритель выводится на путь, предуказанный ему художником, и обращает внимание прежде всего и только на то, чем захвачен сам творящий художник. Каждая картина показывает то место, в которое влюблен художник.

А. П. БОГОЛЮБОВ

...Пейзаж есть такая принадлежность живописи, в которой нуждаются все отрасли искусства, исторический живописец одинаково со специалистом-пейзажистом... Мы часто видим, как в картинах, хорошо задуманных и прекрасно исполненных, портит целостность произведения недостаток пейзажа и перспективы.

И. И. ШИШКИН

...Картина должна быть полной иллюзией, а это невозможно достигнуть без всестороннего изучения избранных мотивов, к которым художник чувствует наибольшее влечение, которые остались в его воспоминаниях детства, т. е. пейзаж должен быть не только национальным, но и местным.

...В этюде должен быть тщательно передан один кусок натуры, со всеми подробностями, может быть лишними для картины, создавая которую художник невольно воспринимает только те предметы и тона, которые и составляют мотив, от присутствия которых зависит сила впечатления.

...Порукой всего сказанного будет мой долголетний опыт и все мое желание послужить родному пейзажу, и, надеюсь, придет время, когда вся русская природа, живая и одухотворенная, взглянет с холстов русских художников.

И. Н. КРАМСКОЙ

В ряду высоких эстетических наслаждений человека лежит наслаждение природою...

Что хорошего в самом солнце, как солнце? Свет его на предметах — да, это наслаждение, это поэзия, но само по себе оно слепит — и только. Что хорошего в луне — этой тарелке? Но мерцание природы под этими лучами — целая симфония, могучая, высокая, настраивающая меня, бедного муравья, на высокий душевный строй: я могу сделаться на это время лучше, добрее, здоровее — словом, предмет для искусства достойный.

Н. Н. ДУБОВСКОЙ

...В искусстве чисто красочные разрешения нам тоже нужны, но что дороже: внешний лоск, который завтра же будет побит еще более нарядной живописью, или внутреннее духовное содержание вещи, которое навсегда останется ценным. Форма есть средство для воплощения идеи, а не главная цель.

...Мы, художники, не можем охватить всех человеческих знаний, даже изучить одну отрасль науки полного объема, у нас для этого не хватит ни времени, ни сил, но мы должны понимать сущность всякого явления, чтобы не быть оторванными от жизни, чтобы понимать и уметь передавать эту жизнь. И если не ученость, то всестороннее развитие необходимо для художника, как и самоусовершенствование, выполнение требований морали.

А. И. КУИНДЖИ

...Я учу так учеников: забудь все виденное на картинах художников и посмотри на тумбу, которая, мокрая от дождя, блестит на солнце. Пойми ее блеск, разгадай, как и отчего она блестит, и передай все в этюде. А когда будешь писать картину, не смотри на этюд, на котором еще будет много мелочей. А ты про них забудь и передавай в картине сущность, впечатление блеска там, где тебе надо.

...Своих учеников Куинджи учил внимательно работать на этюдах, разрабатывать, по возможности, все детали. Мы должны были правильно передавать форму предмета, цвет его и отношения — все так, как в природе. Но когда наступал момент композиционной работы, когда мы начинали писать картину, он советовал подальше отодвигать этюды, чтобы они не мешали свободе творчества. Этюдные опыты, конечно, не пропадали даром: они откладывались в памяти, запечатлевались и делали нас более подготовленными в момент композиционной работы. Но целиком переносить какой-нибудь этюд с натуры в картину, а тем более составлять картину из этюдов, он нам не советовал. Всякий задуманный художником определенный образ требует для своего выявления и определенной формы предметов, будь то фигура человека, дерево или скала; того же требует и композиция. Поэтому редко какой этюд может точно отвечать задуманному образу, и если его внести в композицию без изменений, то он всегда будет на картине казаться чужеродным телом, нисколько не связанным с целым данной композиции.

Из воспоминаний В. К. Бялыницкого-Бирули

И. И. ЛЕВИТАН

Вот это идеал пейзажиста — изощрить свою психику до того, чтобы слышать «трав прозябанье». Какое это великое счастье! Не правда ли?

Никогда не гонитесь за большими размерами этюдов; в большом этюде больше вранья, а в маленьком совсем мало, и если вы по-настоящему, серьезно

почувствуете, что вы видели, когда писали этюд, то и на картине отобразится правильное и полное впечатление виденного.

Видите ли, нужно иногда забывать о написанном, чтобы после еще раз посмотреть по-новому. И сразу станет видно, как много еще не сделано, как упорно и много еще надо работать над картиной. Я сейчас снимаю лишнее, именно то, что заставляет кричать картину.

Из воспоминаний В. К. Бялыницкого-Бирули

Ищите общее, живопись не протокол, а объяснение природы живописными средствами. Не увлекайтесь мелочами и деталями, ищите общий тон. Не так зелено, еще спокойнее, ну вот, теперь попало.

А из чего сделаны ваши цветы, что это: бумага, тряпки? Нет, вы почувствуйте, что они живые, что налиты соком и тянутся к свету; надо, чтобы от них пахло не краской, а цветами.

Запоминать надо не отдельные предметы, а стараться схватить общее, то, в чем сказалась жизнь, гармония цветов. Работа по памяти приучает выделять те подробности, без которых теряется выразительность, а она является главным в искусстве. Если не удалось, наблюдайте еще раз, пока не добьетесь. Будьте настойчивы, как, например, Серов, не бойтесь «пота».

Из воспоминаний Б. Н. Липкина

...Картина, это что такое? Это кусок природы, профильтрованный через темперамент художника, а если этого нет, то это пустое место.

Из воспоминаний П. И. Петровичева

...Чем хотите и каким угодно приемом пишите — это второстепенное,— только было бы правильно, искренне, гармонично. Как можно проще... Самый простой, бесхитростный мотив достоин изображения, может вырасти до большого поэтического произведения, если художник полюбит его и сердечно о нем расскажет.

Из воспоминаний П. В. Сизова

...После сюжета, как такового, к интереснейшим свойствам пейзажа относятся движение, жизнь.

Оживление полотна — одна из величайших трудностей живописи, наделить произведение искусства жизнью — в этом, безусловно, одна из необходимейших задач истинного художника. Все должно быть направлено к этой цели: форма, цвет, фактура. Впечатления творящего художника должны быть животворными, и лишь такие впечатления возбуждают зрителя.

И хотя пейзажист должен оставаться господином своего ремесла, фактура, доведенная до максимума живости, должна передавать и зрителю то впечатление, которым охвачен художник.

Н. П. КРЫМОВ

...Я понял, что надо не только любить природу, а уметь перенести эту любовь на холст, где нужно чутко угадать и размер живописного пятна, и всю тонкость живописных соотношений в природе, и ощущение ее красоты. Я понял, что все это нужно суметь передать так, чтобы зритель не увидел и не заметил ни фактуры, ни техники, а только видел бы, что правдивость и эмоциональное воздействие произведения лежат в верно найденном тоне, который должен определять всякую хорошо сделанную работу.

В. Н. БАКШЕЕВ

...Наши молодые мастера, работая над пейзажем, обнаруживают часто досадную поверхностность. Например, первые планы картин рисуются крайне небрежно. В картинах не чувствуется шелеста и аромата трав, не чувствуется всего того, что волнует нас в произведениях великих пейзажистов Поленова, Саврасова, Левитана.

Правдивое, одухотворенное изображение природы, преклонение перед ней — вот что свойственно нашим учителям. До сих пор многие наши молодые пейзажисты ограничиваются почти исключительно этюдами. Нет картин природы, проникнутых единой мыслью, единым мотивом. Нужно создавать пейзажи-картины. Им должны предшествовать многочисленные этюды, наброски, зарисовки, эскизы.

Необычайно богата и разнообразна природа нашей великой родины. Знойное солнце юга. Арктика, задушевная лирика среднерусской полосы... Какой огромный простор для творчества пейзажиста!

Вместе с индустриальным ростом нашей страны меняется и ее пейзаж. Везде, всюду идет огромное строительство. Его-то и должен правдиво отразить художник. Больше нужно ездить, больше видеть, больше работать для того, чтобы запечатлеть для потомства индустриальные пейзажи великой эпохи. Кроме одухотворенности Левитана, кроме точности и правдивости рисунка Шишкина, многое должен почерпнуть молодой мастер Советской Страны у наших замечательных колористов прошлого. Прежде всего хочется назвать имя Куинджи, у которого богатству красок учился и Левитан. У нас в стране есть несколько мастеров — современников, пейзажи которых должны быть тщательно изучаемы молодыми художниками. Говорю о Рылове, о Бялыницком-Бируле, о Крымове.

...Надо почувствовать неповторимую прелесть, первозданность сочетания всех элементов красок, звуков, светотени, суметь разглядеть особые «выражения» каждого куска живой природы!

...Художник-пейзажист должен обладать очень сильной зрительной памятью. Как музыкант может прийти на эстраду и наизусть сыграть разученную пьесу, так и художник должен уметь подсмотреть в природе все типичное, неповторимое и, вернувшись в мастерскую, запечатлеть это на память.

Г. Г. НИССКИЙ

Художник должен много видеть, изучать, знать свою родную землю. Но он должен уметь выбирать из виденного что-то свое и любить это свое, уметь находить свои мотивы, созвучные его мыслям и чувствам. Что привезешь из своих поездок по стране, то и ляжет в основу будущих произведений. Не привез ничего нового — не помогут тебе никакие выдумки, рассчитанные на обман зрителя.

...Перед художниками-пейзажистами и прежде всего перед молодежью стоит почетная задача передать новое в жизни нашей страны, запечатлеть нашу Родину, преображенную трудом советского человека. Художник должен обладать зорким глазом, остро чувствовать и подмечать ростки нового. Ведь это новое окружает нас во всем; оно в современном ощущении пространства, в новом, чрезвычайно заостренном композиционном видении.

Не всегда пространственный строй пейзажа должен равномерно, плавно развиваться в глубину, начиная с первого плана. Первый план может находиться на главной оси пространства, там, где сосредоточено то главное, что хотел сказать своей работой художник.

...Самое главное для всех нас — это горение, это стремление правдиво запечатлеть образ нашей любимой Родины, запечатлеть ту природу, среди которой творятся не виданные в истории изумительные дела.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВКЛЮЧЕННЫХ В ПЯТЫЙ ВЫПУСК

Суперобложка: *А. А. Рылов.* Зеленый шум. Первоначальный вариант картины. Масло

Фронтиспис: *И. И. Шишкин.* Сосны, освещенные солнцем. 1886. Масло

К. П. Брюллов. Солдаты у пушки. Карандаш 6

И. Е. Репин. Натурщица. 1890. Карандаш 7

П. А. Федотов. Хозяин и мастерица. Карандаш 8

П. А. Федотов. Наброски. Карандаш 9

И. Е. Репин. Л. Н. Толстой «Шах королю». 1891. Карандаш 10

И. Е. Репин. Казак. 1888. Карандаш 11

И. Е. Репин. Портрет. 1898. Тушь, перо 11

В. И. Суриков. Юноша, сидящий за столом. 1882. Карандаш 12

Н. А. Ярошенко. Слепцы. Этюд к картине. 1879. Карандаш 13

Н. А. Ярошенко. Женщина с ребенком. Карандаш 13

В. Е. Маковский. Крестьянские дети. Карандаш 14

В. Е. Маковский. Персонажи поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Наброски. Карандаш 15

С. В. Иванов. Крестьяне. Карандаш 16

С. В. Иванов. Переселенец-ходок. Карандаш 17

С. В. Иванов. Крестьяне у полотна железной дороги. Карандаш 18

Ф. А. Васильев. Набросок из альбома. Карандаш 19

В. А. Серов. Рисунок лошади. Карандаш 20

В. А. Серов. Лев. Карандаш 21

В. А. Серов. Сидящая натурщица. 1890-е годы. Карандаш 21

И. Е. Репин. Предупреждающий. Этюд первоначального замысла картины «Не ждали». 1883. Карандаш 22

И. Е. Репин. Горбун. Хотьково. 1882. Карандаш 23

В. И. Суриков. Юродивый. Фрагмент картины «Боярыня Морозова». 1881—1887. Масло 24

В. И. Суриков. Юродивый. Набросок для картины «Боярыня Морозова». 1880-е годы. Карандаш 25

В. И. Суриков. Наброски рук Морозовой. 1880-е годы. Карандаш 25

В. И. Суриков. Ступня юродивого. 1880-е годы. Карандаш 25

К. А. Савицкий. Мужская голова в повязке и другие наброски к картине 1874 года «Ремонтные работы на железной дороге». Карандаш 27

Н. Н. Жуков. Венеция. Речной трамвай. 1958. Перо с размывкой 28

О. Г. Верейский. На соленых озерах близ Александрии. 1956. Тушь, перо 29

Леонардо да Винчи. Дерево. Перо 33

Рембрандт. Мостик Сикста. 1645. Офорт 34

Ф. А. Васильев. Камни на берегу Волги. Сушка сетей. Фрагмент. Карандаш 35

В. М. Васнецов. Ель. 1875. Карандаш 36
И. И. Шишкин. Дубки. Фрагмент. 1857. Карандаш 37
И. И. Левитан. Гумно. Сумерки. 1890. Тушь, перо 38
В А. Серов. Деревня Мутовки. Окрестности Абрамцева. 1879. Графитный карандаш 39
Г. С. Верейский. Зимний пейзаж. 1953. Литография 40
К. Коро. Замок Пьерфон. Масло 44—45
Дж. Констебль. Шлюз в Дедэме, или прыжок лошади. 1825. Масло 44—55
И. И. Левитан. У омута. Цвет. 1892. Масло 44—45
Ш. Добиньи. Утро. 1858. Масло 44—45
Я. Рейсдаль. Вид деревни Эгмонд. Масло 48—49
В. А. Серов. Заросший пруд. 1888. Масло 48—49
К. Ф. Юон. Конец зимы. Полдень. 1929. Масло 48—49
П. Брейгель Старший. Охотники на снегу. Около 1560 48—49
А. А. Иванов. Ветка. Конец 1840-х годов. Масло 49
М. Гоббема. Дорога в Миддельхарнис. Масло 51
Сильвестр Щедрин. Вид Сорренто близ Неаполя. 1828. Масло 52
К. А. Коровин. Зимой. 1894. Масло 52—53
И. И. Левитан. Березовая роща. 1889. Масло 52—53
А. А. Рылов. В голубом просторе. 1918. Масло 52—53
А. К. Саврасов. Проселок. 1873. Масло 52—53
Б. Н. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923. Масло 54
А. А. Дейнека. Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года. 1941. Масло 55
С. В. Герасимов. Лед прошел. 1945. Масло 56
Н. М. Ромадин. Керженец. 1946—1947. Масло 56—57
Г. Г. Нисский. Рыбинское море. 1953. Масло 56—57
Р. Кент. Река Осэйбл. Зима. 1960. Масло 56—57
Ю. С. Подляский. С колхозных полей. 1951. Масло 56—57
Ю. С. Подляский. С колхозных полей. Этюд. Масло 57
Ю. С. Подляский. Набросок для картины «С колхозных полей». Карандаш 58
Ю. С. Подляский. Набросок для картины «С колхозных полей». Карандаш 58
Ю. С. Подляский. Этюд для картины «С колхозных полей». Масло 59
Ю. С. Подляский. Эскиз композиции. Масло 60
Ж. Шарден. Барельеф Бушардона «Осень». Масло 97
Б. М. Греков. Трубачи Первой Конной армии. 1934. Масло 101
В. Д. Поленов. Московский дворик. 1877. Масло 105
К. Ф. Юон. Мартовское солнце. 1915. Масло 107
Маттиас Стомер. Старуха со свечой. Масло 111
Н. Н. Ге. Тайная вечеря. 1863. Масло 112
В. М. Васнецов. Преферанс. 1879. Масло 113
В. Д. Поленов. Больная (эскиз картины 1886 года). Масло 114
В. В. Пукирев. Неравный брак. 1862. Масло 116
А. А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент. 1837—1857. Масло 118
И. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869. Масло 130

Содержание

РИСУНОК

Зарисовки и наброски с натуры. *Профессор И. М. ЛЕЙЗЕРОВ* 5

ЖИВОПИСЬ

Рисунок, живопись и композиция пейзажа. *Ю. С. ПОДЛЯСКИЙ* 31

Научные сведения о цвете. *Кандидат архитектуры С. С. АЛЕКСЕЕВ* 61

СКУЛЬПТУРА

Формовка и окраска (патинировка) скульптуры. *Старший преподаватель Н. Н. КЛИНДУХОВ, старший преподаватель Л. В. ПРИСЯЖНЮК* 83

ПЕРСПЕКТИВА

Начальные сведения по теории теней. *Доцент А. Н. БУЙНОВ, доцент Г. Б. СМИРНОВ* 95

Зеркальные отражения. *Доцент А. Н. БУЙНОВ, доцент Г. Б. СМИРНОВ* 117

Явления воздушной перспективы. *Доцент А. Н. БУЙНОВ, доцент Г. Б. СМИРНОВ* 129

Оптические иллюзии и необходимость их учета. *Доцент А. Н. БУЙНОВ, доцент Г. Б. СМИРНОВ* 131

МАСТЕРА ИСКУССТВА О ПЕЙЗАЖЕ 136

Список художественных произведений, включенных в пятый выпуск 141

194827

БИБЛИОТЕКА
им. Л. Н. Толстого
Л-д В. О. Большой пр. 10